مرايا الرؤى

في شأن بلاغة التشكيل

وقائع ندوة دولية حول الشعرية البصرية

الإعداد والتحرير:
د. يوسف عيدابي


مرايا الرؤى

مرايا الرؤى

في شأن بلاغة التشكيل

وقائع ندوة دولية حول الشعرية البصرية

الإعداد والتحرير:

الدكتور يوسف عيدابي

مادة هذا الكتاب هي في الأصل ندوة علمية دولية في سياق مواز للبينالي الدولي الثالث للفنون الذي نظمته في الشارقة دائرة الثقافة والإعلام حكومة الشارقة في أبريل ١٩٩٧ وكانت الندوة في الأيام ٢ - ٤ / ٤ / ١٩٩٧ بقاعة المؤتمرات بمركز إكسبو الدولي للمعارض بالشارقة بمشاركة محلية وخليجية وعربية ودولية واسعة حول الشعرية البصرية في عدة محاور باللغات العربية والانجليزية والفرنسية والألمانية والايطالية.

٧٠١,١٨	الندوة الدولية حول الشعرية البصرية(١٩٩٧ - الشارقة)
ن د م	الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام
	مرايا الرؤى في شأن بلاغة التشكيل / دائرة الثقافة والإعلام، إعداد وتحرير يوسف عيدابي ـ الشارقة : الدائرة ،٢٠٠١
	١٨٠ ص ، ٢١ سم
	١- الفنون التشكيلية ٢- التذوق الفني
	٣- الشعر في الفن ٤- الفن - تاريخ ونقد - القرن العشرون
	أ- الشارقة ، دائرة الثقافة والإعلام ب- يوسف عيدابي(محرر)
	ج- العنوان

تمت الفهرسة أثناء النشر بمعرفة مكتبة الشارقة

الطبعة الأولى ١٤٢١ هـ ـ ٢٠٠١م

الناشرون: دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة

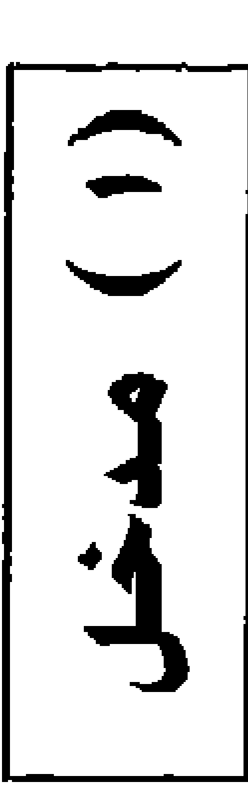
ص.ب : ٥١١٩ الشارقة

هاتف: ٠٠٩٧١٦٥٥٤١١١٦

براق : ٠٠٩٧١٦٥٣٦٢١٢٦

تصميم وإخراج معاوية الدقاق

المحتويات



تجديد اللغة الشعرية في الفن
اقترابات من شواطئ التجريد

نوري الراوي

إنارة أولى:

هذه إلماعات إشارية خاطفة، تلقي الضوء على جانب مهم من تيارات الفن الحديث التي تمثلت بـ (الفن التجريدي)، وسادت ساحات الفن العالمي منذ مطالع هذا القرن حتى اليوم، في وقت خضعت فيه حاسة الرؤية لدى الإنسان، إلى تحولات عميقة، فتحت أمامه أبعاداً واسعة جديدة لم تقتصر على الفنان وحده، وإنما شملت جمهوره أيضاً، وهو بهذا القياس، أصبح يمثل الجانب الحي من فن هذا العصر، ويستأثر باهتمام مؤرخي الفن ونقاده ومنظريه، فيما هو محكوم في الوقت نفسه بوتائر الصراع الفكري الذي يجري في العالم، مثلما هو خاضع لموجبات التطور السريعة التي أصبحت سمة العصر وطابعه.

من منظور شديد العمق، سيكون أدعى بنا للاقتراب من بؤرة

الاشعاع الذاتي لهذا الموضوع، أن نشير إلى ملاحظات أولية تتعلق بلغة التشكيل ذاتها، وهي لغة تحمل مدلولاتها الخفية والظاهرة، مثلما تحمل طاقاتها الذاتية في التأليف الحر والتخيل والاستعادات الذاكراتية التي تمثل في النهاية. الفكر الفني الخالص لإمكانات (التجريد) كتيار تعبيري يجاري هندسة العصر ويتسق مع قوانينها، لتصبح في المشهد التيولوجي المنظور:

تكثيفات لونية حارة وباردة، وتنغيمات لنسيج السطوح هادئة منيرة، وحادة جارحة غائرة، وانغمارات ذهنية برموز ومداليل وقرائن قد تشي باعتمالات الداخل أو تقود إلى اللا معنى واللا شيء.

تأسيس الفكر الخاص في الفن التجريدي:

إن التطورات الحداثية التي طرأت على (الفن التجريدي) بعد أن ابتعد كثيراً عن منابعه الأولى، قد جاءت بولادات جديدة أخرى غريبة ومثيرة، يمكن أن تعد حصراً بحساب أساليب مبدعيها، وهكذا بات من الصعب على الباحث أن يضع عبارة (تطور) بدلاً من عبارتي (انشطار أو تبرعم) اللتين أصبحتا تعبران بدقة قد تكون رياضية عن تفريع تلك العمليات التي تناهت في الصغر حتى أصبحت كنجيمات ضوئية صغيرة فقدت الارتباط بمدارات منظوماتها الكونية التي انطلقت منها.

إن هذه التجارب الشخصية، قد تؤسس إلى جانب فكرها الخاص، بل شديد الخصوصية، مقتربات للبحث عن مونولوجاتها الداخلية أيضاً، وهي بذلك، إنما تمنح الفنان مدى لا يحد من الشعور بالحرية، وقد تفتح أمامه أبواب الإحساس بارفضاض حالة الاغتراب التي باتت تحاصره وتمارس ضغطها النفسي عليه كلما توغل في

البحث عن سواكن جديدة للخلاص من غوامض ما ستأتي به آلة العصر يوماً ما من كوارث إنسانية شاملة غير محسوبة.

إضاءات للعالم البديل :

لقد ظل الفنان، وهو في حالة من الاندهاش إزاء هذا العالم الغريب الذي لا يد له في اختياره منذ أزل الوجود حتى اليوم، وهو يحمل خوفه الغامض من المجهول والمحتجب، والآتي من الغيب دون تحديد لبواعثه ومآتيه.. وهكذا، عمد في مقابل هذه الحالة إلى البحث عن (العالم البديل) ضمن اشتراطات حسية شكلية، ذهنية فكرية، رمزية شعرية، تجري وفق مناهجها وقيمها التي تعتمد بالدرجة الأولى على الانطباعات البصرية دائمة التغير، مثلما تعتمد على رواسب اللاوعي والذاكرة الملغزة. وهكذا تحولت الرؤية الفنية إلى ما يمكن أن يوصف بـ(الرمزية التجريدية) التي تتميز عادة بقوة حدس عالية تتصل أساساً بالبواعث الغريزية العميقة لحفظ النوع. وهذا الاتجاه الرؤيوي في مجمله، يؤلف ما يشبه الحصانة إزاء القلق والعذاب اللذين يعانيهما الفنان، كما يؤدي إلى احتياز الصور الذهنية الثابتة والمتغيرة عن العالم، بما في ذلك، المدركات الحسية له.

ولعل ما واجهه الفنان الرافديني، عبر حضاراته القديمة المتعاقبة، قد عزز هذه النظرة، وأبرز آثارها في مجمل أساليبه الفنية التي اتسمت بحرية التأليف، وبالاختزال وتبسيط السطوح، والاقتصاد في التفاصيل الشكلية إلى الحد الأدنى، من أجل اشباع حس جمالي غير مرتو، أو استجابة لشعور بالامتثال لمعتقد غيبي ديني غامض، وهي في مجملها تشير إلى تسويات فنية عمد الفنان فيها إلى (تجريد) العنصر الحسي للأشكال تلبية لحاجة نفسية دفينة لم يستطع علم

(دراسة الأشكال) أي (علم المورفولوجيا) تفسيرها إلا بردها إلى منابعها الأصيلة، ودراسة ظواهرها المتعلقة بالأثر الفني ذاته، ومن ثم تحليل الآثار الذهنية والنفسية التي تحدثها العلاقات المتبادلة بين السطح المنظور، وبين العمق الذي تشغله الأشكال المجسمة، وهي علاقات لم تستنفد إمكاناتها الإيهامية خلال آلاف السنين، نظراً لارتباطها المعقد بعدد من الحالات العقلية والنفسية التي تتداخل وتتبلور لتكوين الاحساس بالفن.

وبهذا، يكون (التجريد التشكيلي) - بأية نسبة - نوعاً من أنواع الإضافة الابتكارية على العمل الفني، وهي إضافة تحمل قدراً كبيراً من ممكنات (التحوير الابداعي)، كما تحمل في الوقت نفسه، قدراً آخر من جماليات الفن التي تحرك وجدان (المشاهد) فيستجيب لها وينفعل بها سلباً أو ايجاباً.

(بوعي) قليل و(لا وعي) أكثر، أحكم الفنان الرافديني صياغة عمله الفني، وهو تحت ردود فعل كثيرة مختلفة. منها: الغيبي - السحري ، ومنها الروحي - الديني، ومنها الانفعالي - الذاتي. غير أن حصة (الفنان) في هذه العملية، لن تكون مجزوءة أو منقوصة، بل هي الغالبة في كل الأحوال، لأنها أفكاره قبل كل شيء، ولأنه يتمتع دوماً بعقل راجح إن لم يكن بإحساس مفرط لكل ما يراه ويتصوره، إضافة إلى ما تقدمه له الحياة من خبرات حيوية في مختلف ميادين الحياة، لذلك كله، تيسرت له قدرات الاكتشاف والرؤية النافذة للأشياء، ومن ثم التعبير عنها بالترميز الاستعاري، أو الإيحاء بمعانيها ضمن آلاف من التجارب والحلول التشكيلية.

ما من أحد منا ينكر العناء الذي واجهته الشعوب الشرقية في هضم (الثقافة الغربية) و(تمثيل) جانب الفنون منها بصورة خاصة، ولكننا يجب أن نعرف أنه في مقابل تلك الثقافة، تراكم حضاري يمتد

عمقاً إلى سبعة آلاف عام، فالتماثيل السومرية على سبيل المثال، لا تحاكي المخلوقات البشرية السوية تماماً وإنما تفسرها أو ترمز لها، وهي بذلك، إنما تنتمي إلى عالم (النحت) الذي هو في نظر العراقي القديم، العالم الإلهي المقدس، وربما تجمع النظرتين معاً. ويقيناً بأننا لن نستطيع أن نهب الحياة لهذه التماثيل إذا حركناها مثل دمى السيرك، بل استلالها من عالم التشخيص والمحاكاة وإدخالها إلى عالم الفن، أي العالم الذي يمتلك طاقات الروح والفكر والوجدان معاً.

إن (النحت السومري) في تقدير الدراسة الحديثة هو شكل من أشكال (النحت الحديث) وإن يكن زمنياً ليس كذلك مادامت العصور هي المختلفة، ذلك، لأن العراقيين القدامى كانوا ينظرون إلى الجمال بأنه الجوهر الذي لا ينتمي إلى الموت وهذا ما يجعله أقرب إلى أفهامنا، وأدنى إلى خصائص النحت الحديث من سواه.

لقد عقلنت العملية الفنية تجريديات العصر الحديث، فأبعدتها عن أصولها الميثولوجية الموغلة في القدم، وجعلت منها ما يمكن أن نطلق عليه اليوم (ميثولوجيا العقل الحديث) بعد أن تأثرت بالعلم الذي فجر ينابيعها، فلم يعد لانشطاراتها المذهلة وقوف عند حد.. حتى ترامت إلينا موجاتها المتلاحقة فسادت ساحة الفن العربي منذ مطالع الخمسينات، وازدهرت خلال سني الستينيات والسبعينيات، إلا أن خمسين عاماً من التجريب والبحث والمحاولات التي اتسمت بالقلق واللوعة والعذاب، قد ثلمت أطراف الموجة التجريدية الهائلة وشرذمتها إلى اتجاهات وأساليب شخصية قد تكون بعدد ممارسيها من الفنانين.

«طفل المصادفة» و«التشكيل الجديد»

حينما حبلت أم التجريد في مقتبل هذا العصر، ولدت (طفل المصادفة) العجائبي في ليلة من ليالي عام (١٩٠٨م) من لوحة فنية مقلوبة على حامل الرسم في محترف الفنان الروسي كاندنسكي. ولعل الدهشة التي قوبلت بها تلك الولادة، ما كانت لتفعل فعلها العجيب في انعطافة الفن الحديث، لولا أنها فجرت تلك الطيوف السحرية الكامنة في موسيقى الألوان، كما حركت تلك التآليف الشكلانية الحرة في اللوحة. وهكذا تحولت منذئذ، العين البريئة إلى عين خبيرة قادت العمليات التجريدية في الفن الحديث إلى مرتبة الحقائق الكلية، في الوقت الذي لم يكن أحد ليصدق يومذاك، أن مثل هذا التيار الإبداعي الحر، سيدخل في حدود الإمكان، بل والتحقيق على النطاق الواسع الذي آل إليه، وفيما كان سيل الإنتاج يتدفق بغزارة، كان الفنان الهولندي (موندريات) يتوجه بعقله الرياضي الغربي إلى مطلق الفن بحثاً عن التجريد الخالص، في التسامت المقطوع أفقياً بدلالة السطح الأرضي في امتداده اللانهائي. وبهذ الإنجاز، توصل إلى لب القانون الكوني، ولامس بوعي أو بلا وعي قوانين الرياضة، وتكافؤ المساحات، وتوازن الفراغات التي ينطوي عليها جوهر الفن الإسلامي. وبصفته معلماً للفكرة بالدليل المحقق، ومكتشفاً لأحد قوانين الطبيعة الباهرة، أصبح (موندريان) مبدع نظرية (التشكيل الجديد)، أستاذ العمارة الحديثة في القرن العشرين، على الرغم من أنه لم يضع طيلة حياته تخطيطاً بسيطاً واحداً في تاريخ العمارة، ولكن تطبيق نظرياته في الحياة والفن، أصبحت بلا حدود، بدءاً من الحلية البسيطة وانتهاءً بناطحات السحاب.

من خلال وعي مبكر بجماليات العصر الصناعي، نجد أن الفنان الروسي (ماليفتش) يربط إلهامه الفني بالمثل الوظيفية لحضارة الآلة،

ويتوصل إلى ابتداع (السوبرماتية) التي حققت تجريدية مستقلة، غير أنها لم تفقد ارتباطها بما حولها من تيارات فنية حين تشاكلت مع الأنماط التجريدية الأخرى.

من هذه الخلاصة، نستطيع أن نتوصل إلى أن (الحالة التأملية) كانت خارج حدود هذه الأنماط التجريدية - عدا ما أكده (كاندينسكي) في كتابه المشهور (الروحي في الفن) -.* وهي الحالة الأقرب إلى تدخلات فنانينا التي تميزت بأبعادها الروحية، وبوحيها الوجداني، فيما قفزت تجارب وإنجازات الفن الغربي إلى آفاق التكنولوجيا، حيث تبدت تطبيقاتها في الفضائيات الحركية، وترسيمات الإشعاع السحري، والتلوين الإلكتروني، وتوجيه حزم الأشعة الليزرية، والرسم الكومبيوتري، وغير ذلك من التقنيات التكنولوجية التي تضاف إلى قائمة المبتدعات الجديدة كل يوم.

ولكن، ما الذي يجري على ساحة التشكيل العربي في مقابل كل ذلك؟ في دراسة شاملة للمشهد البانورامي هذا، سنتوصل إلى نتيجة مقنعة تشير إلى أن الفن العربي اليوم، على الرغم من تفاوت مستوياته فإنه يشكل المعادل الحقيقي للمرحلة التاريخية التي تمر بها الثقافة العربية ذاتها، مع التذكير بأن هناك تجارب فنية حداثية تحاول بشكل أو بآخر أن تتجاوز هذه المرحلة، وهي بذلك، إنما تمثل شرعية التجربة الاقتحامية الشابة التي تناهض ركود الحركة، واستهلاك الأساليب.

---

* يقول كاندنسكي: «كنت عائداً إلى (الاستوديو) بعد أن أنهيت تخطيطاً، مستغرقاً في التفكير عندما واجهتني وأنا أفتح الباب صورة متوهجة بسحر لا يوصف. انتابتني الحيرة، توقفت، ورحت أحدق فيها. الرسم ينقصه الموضوع كلياً. إنه لايبطن (شيئا) يمكن إدراكه. كان مؤلفا كله من رقع براقة من اللون. أخيرا، خطوت مقتربا منه وعند ذلك فقط أدركت ما هو عليه في الحقيقة: انه رسمي أنا، موضوع على جانبه لا على قاعدته على المسند. شيء واحد صار عندي مفهوما – أن (الشيئية) أو تصور الأشياء، لا مكان له في رسومي.. إنها ضارة بها في الواقع».

جينات الحداثة

الفن التشكيلي لغة تعبير تحمل مفرادتها الزمنية الخاصة، كما تتوازن إيقاعياً مع الحركة الدينامية لذلك الزمان. والفن التجريدي، يشكل حلقة مهمة من حلقات تطور هذه اللغة التي ما فتئت صيغها ومفرادتها وأساليبها وأشكالها وألوانها تزداد ثراء وسعة وامتداداً، كلما تقدمت الحياة الإنسانية في طريقها الصاعد إلى المستقبل. أما الفنان في هذه الحالة، فهو الذي يخضع لقانون التدرج في التنويع، حين يصبح بإمكانه تمييز مغايراته للصور المتراكمة في ذاكرته. وتتسع شقة الاختلاف والتنويع في تجارب الفنانين الشباب بصورة خاصة، وقد تزداد سرعة الانحراف في الدرجة كلما اقترب أسلوب فني ما من استنفاد كامل أغراضه.. أما إذا خبت، لأي سبب من الأسباب، إمكاناته في المراحل المبكرة من تاريخه، فإن طاقاته المضمومة التي لم تستغل بعد، تصبح في متناول أنصار الأساليب الأخرى الذين يستطيعون توهيج دواخلها بالحث والتكييف والابتكار وفق أفكارهم الجديدة.

إن الركون إلى ما يملكه الإنسان من نزعة للتنويع والابتكار والتجديد ـ كحالة مضادة للرتابة والتكرار – يمكن إشباعها بطريق السلوك الإبداعي من أجل الكشف عن قيم فنية جديدة ومبتدعة، وهكذا تصبح حالة (التأين) التي يصل إليها أي أسلوب فني، هي النقطة الحرجة التي تنقلب فيها إلى نمط آخر يحمل في متغيراته (جينات) الحداثة، بينما تظل عجلة الإبداع الفني في دورانها اللانهائي.

الجانب التأملي في الفن الإسلامي :

هل يستقيم الأمر معنا إذا قلنا إن تجريديات الزخرفة في الفن الإسلامي، هي طريق الوصول إلى حلم اللانهاية.. لأنها الأبدي وصداه الآتي من منبعه؟..

فإذا كان لنا أن ندرسها الآن بمزيد من العمق التأملي، وأن نستقصي أبعادها الروحية، فلابد لنا أن نحيا في صميم ذلك الشعور الديني الذي كان يسكن جنان أي مبدع من مبدعيها، باعتبارها: التفكير بإيقاع تشكيلي.. وهذا ما يقودنا إلى سلوك طريق التأويل الروحي لكل ما يستشعره الإنسان من قيم خالصة النقاء في هذا الوجود.

إن إدراكنا لحركة اليد الماهرة التي تخط وترسم وتصمم وتوازن وتستحدث متاهات لا يمكن النفاذ من احكامها، إنما هي بشكل ما، تمثل جهاز (السيسموكراف) الذي يترجم أخفى هزات النفس وأدق خلجات الوجدان، وهي بذلك، تنقل ما هو مرتهن من مشاعر وأحلام في المناطق المظلمة من النفس الإنسانية ـ تلك المناطق التي لا سلطان لنا عليها ـ إلى فضاء العالم.

وعلى أساس من هذه النظرة، يجوز لنا أن ننشىء على آثارها الحلمية، وترميزاتها المختلفة، ما يمكن أن يؤسس علماً جديداً للعقل الشعري..

حينما عمد الفن الإسلامي إلى التأليف التشكيلي، جمع ما بين الخط والزخرفة فوحد أنظمتهما الداخلية ليخرج منها بصيغة جديدة هي رسالة التأمل والوجد التي تتوجه إلى المطلق.. تعبر إلينا مع الخط الذي يعلو ويهبط كالشهيق والزفير، ومع الرقش الذي ينطق عن هوى مكتوم، ويمتد كما الأنفاس في الصدور، وتنطلق سيمفونية ألوانه وتشكيلاته نايات ودفوف وصنوج ومزاهر، متجهة في معارجها

الروحـيـة، إلى الأعـالي وهــي تحـمـل توق الإنـسـان المؤمـن ولوعـاته وتوسـلاته إلى مباهج الوصول.

غـيـر أن الفكر الغـربي لم يسـتطع التـوصل إلى جـوهر الفن الإسـلامي ولا فـهم غاياته البعيدة، بل وقع في خطأ التذكير بالقيم الجمالية والغايات التصميمية البحتة التي يملكها هذا الفن * .

يتساءل الدكتور (يوسف محمود غلام) الباحث العراقي الكبير الذي اكتشف أحد الأسرار الكبرى لما ورائيات الفن الإسلامي قائلاً:

«هناك من يتـحـدث عن مـوسـيـقـيـةالخط العـربي أو الزخـرفـة الإسـلامية، لكن ما عناصر هذه الموسيقى؟.. ما المخطط الأولي الذي تستند إليه هذه القطعة الزخرفية أو تلك؟ وكيف نتعلم أن نقرأ ما نعـتـقـد أنه مـجـرد نقـوش تزيينيـة؟ وكيف نتـعلم أن نرى الزخـرفـة بالخطوط والخطوط، بالزخرفة؟ وعلى الجملة، كيف نمتلك منهجاً فنياً وعلمياً في الدخول إلى الفن الإسلامي؟..».

لقـد توصل هذا البـاحث الريادي الكبيـر إلى «أن عـالم المعـاني يستدير دورة تاريخية كاملة ليستحيل إلى عالم أشكال، ولكن، إذا كان المنظر الخارجي يمنحنا رؤية فرقة موسيقية بإطار تزييني، فثمة (منظر) داخلي (مـيكروسكوبي) بإطار من الكلمـات والمعـاني والألفاظ..».

«من يطلع على القطع الفنيـة الإسـلامـية المعروضـة في مـتـاحف العـالم لا يعرف عنها أكثر مما كتب في أسفلها بسطر أو سطرين لبيـان عـائديتـهـا، علمـاً بأنـهـا تتـضـمـن رمـوزاً ومـعـاني وابـتكارات

* يعزي الدكتور يوسف محمود غلام قصور المستشرقين عن بلوغ غايات مهمة تؤدي إلى اكتشاف أسرار الفن الاسلامي وتحليل دقائقه، إلى أن هذا الموضوع مترامي الأطراف، يتطلب الاستشهاد بالقرآن الكريم وبالأحاديث النبوية الشريفة، ومعرفة الحكم والأقوال المأثورة والشعر، ودخول المساجد والتكايا والبيوت التراثية وغير ذلك مما يتعلق بالمجتمع الإسلامي، ومع ذلك فقد برعوا في كتابه (تاريخ) الفن الإسلامي، وساهموا مساهمة فاعلة في نشره وتدريسه.

تخطيطية نادرة.. ولكي أضرب لكم مثلاً على ما أقول: إليكم هذه الصورة التي تمثل كأساً سلجوقياً صنع في أوائل القرن الثالث عشر الميلادي.. إنكم سترون تخطيطات ومناظر مختلفة لأشخاص وحيوانات ومشاهد رقص وحرب ومبارزة، وصيد.. لكن كل شيء هنا غامض أشبه بأسطورة قديمة.

إن هذه الرموز ظلت غير معروفة لدى العالم طيلة قرون عديدة، لكني بعد دراسة دقيقة اعتمدت فيها على التصوير الفوتوغرافي، وفصل المجموعات بعضها عن بعض، استطعت أن أكتشف كل الأسرار.. كانت أشكالاً غريبة، تمثل رجالا في حالة حرب.. أفاع أو تماسيح تعض أقدامهم، هناك من يرقص، وثمة من يعزف على آلات مختلفة، حركات وزخارف وأوراق وأغصان وتفرعات كثيرة. لقد كان المشهد كله عبارة عن: كتابة.

حينما أصبح فن التجسيم والنحت والرسم أداة لتشبيه الإنسان، اتجه الفنان الإسلامي إلى الخط العربي ليعبر به عن حياته الداخلية، وذلك بسبب مرونته وقيمه التشكيلية العالية.

إن الخط العربي مكون من حروف أفقية وحروف عمودية، وبينما تغطي الأولى الجزء الأسفل من القطعة، تترك الثانية فراغات واسعة فيما بينها، وأدى تطور الفن في الخط إلى ملء تلك الفراغات لموازنة القطعة الخطية، ثم تزويق أعلى الخطوط وملء الفراغات بزخارف متنوعة، وبعد ذلك، بدأ الفنان الإسلامي يتلاعب بالخطوط نفسها، فصنع منها هيكلاً زخرفياً حيث أصبحت معقدة وصعبة القراءة. لقد أدخل بعض الفنانين وجوه أشخاص وحيوانات في صميم الزخرفة، وانتهى بهم المطاف إلى تعويض الأشخاص والحيوانات بالحروف، علماً بأن هذه العملية ليست نظير الكتابة الهيروغليفية، ذلك لأن الشخص هنا لا يمثل شيئاً، وكذلك الحيوان، غير أنهما يتحركان هنا

كحروف عربية تفصح عن معنى. إن طريقتي التحليلية تستهدف الوصول إلى المخطط الذهني والتشكيلي الذي يستند إليه الفنان المسلم في صنع هذه الأشكال المعقدة، وهو مخطط مسبق وخاص بالفنان نفسه، وهكذا فإن دراستي لا تتناول مطلقاً حرفيات الخط العربي التي تستند إلى قواعد ومذاهب حرفية معروفة، بل تسعى إلى اكتشاف أصول الحركة والتصميم البحت لذلك المخطط. فالأساسي هنا هو أن نفهم دقائق العمل الفني، ونتعلم كيف نتذوق عملاً فنياً غاية في التعقيد بعد فك رموزه، (فالأسرار في الداخل ذلك لأن اسم الجلالة مودع في الزخرفة) ولكي تقرأ، عليك أن تعرف الطريقة التي كتب بها الفنان كلمته، فهي قد تشكل أسداً أو طيراً أو قارباً، غير أنها في الحقيقة، ليست إلا أشكالاً كتابية ومعاني.

لقد حاولت أن أحلل كل قطعة زخرفية أو كتابية شاهدتها، زرت عشرات المتاحف في أوروبا والولايات المتحدة، بما في ذلك بلدان المغرب العربي وبعض البلدان العربية، وصورت مئات القطع الفنية بكل تفاصيلها فوتوغرافياً، فتوصلت إلى حلول مؤكدة بشأن قراءة تلك التأليفات الزخرفية، وهكذا تحصّل لي من هذا الجهد المضني والبحث الطويل موسوعة كبيرة تتألف من اثني عشر مجلداً باللغة الانجليزية، تتضمن روائع الفن الإسلامي.. غير أن هذه الموسوعة الضخمة لم يكتب لها التحقيق طباعياً، على الرغم من أني عرضتها كمشروع علمي فني كبير على عدد من الجامعات الكبرى في أوروبا وأمريكا، مثلما قدمتها إلى عدد من الدول العربية ولكني لم أتلق أي جواب لهذا العرض الذي يهم العرب أولاً والدول الإسلامية والثقافة الإنسانية بشكل عام[١] .

إنها رسالة الصمت الموحد التي يتوجه بها الفنان المسلم ابتهالياً إلى فضاءات المطلق، وهو حين يواجه مخاضات هذه المعاني

والكلمات والحالات والرموز، إنما يحقق صلة فنه بالنبض الروحي للوجود، باعتبارها صلة عميقة لممارسة دينية خارقة، فيما تصبح العملية نقيضاً للمنظور الغربي الذي يتوقد بشحنات نظرية تجري وفق منهجية العقل الكانتي، وبدلالات التحليل النقدي لتلك النظرية.

إن هذه النتائج، ستقودنا بالحتم إلى التذكير بتركيبة العقل الغربي الذي لا يمنح الفنان قدراً من التعلق الروحي، بقدر ما يمنحه من حرية تسليم بحثه إلى معالجة الشكل المنظور معالجة رياضية، وبالتالي إلى تحليل جميع العناصر التي يتألف منها، وهو أمر يتيح للفنان حرية التجاسد مع كل ما يتحرك ويلتمع ويهرب ويستجيب، ثم ينتهي في لحظة الإبداع إلى استسلام هانىء لسعادة الحياة الدنيوية التي تضاء بروائع الفن.

حين نجد أن الوقت المناسب قد حان لإزالة غبار الزمن عن صفحات ذلك التاريخ المجيد، نكون قد أفلحنا في تأشير نقطة البداية للسعي إلى إحياء تقاليد تلك الفنون الرفيعة وتطويعها لموجبات العصر الراهن، وهي قضية حيوية كبرى نرجو ألا يغفلها الدارسون، وألا يجعلوا منها تأريخاً مكتوباً فحسب، بل أن يفتحوا الطريق ـ على مستوى البحث التحويلي العلمي المستنير ـ أمام الأفكار والنظريات والتقنيات الحديثة؛ لتأخذ مكانها الحقيقي في ذلك الوسط الذي سيغدو في النهاية مختبراً للبحوث الجمالية، وليس متحفاً للنصوص والذكريات.

استشراف المستقبل

ونحن حينما نقف عند هذه النقطة الحيوية، نجد أن الإحاطة بأبعادها، تستدعي عقد مؤتمر عربي أو إسلامي قائم بذاته، يقوم على الاستلهام الفكري لمأتي هذه الكنوز وفيوضها عبر العصور، كما

يستجيب بكامل اللطف للتأمل الشعري الباطني الذي يتدفق من حقولها المعنوية، حيث يتناول بالبحث والتنظير والتطبيق، متراكم تلك الخبرات والنصوص والآثار، وصولا إلى حل رموزها وتفسير معانيها، والكشف عما ورائيات نظامها الرياضي المحكم وقيمها الجمالية والمعمارية والروحية. فليس من شك في أن أي تكوين من تكويناتها، إنما يحاكي بساطا سحريا يمتد امتداداً لا نهائياً في الرؤية والتصور، وهو تعبير ضمني عن امتداد الصحراء. أما التكرار في تأليفاتها الزخرفية، فهو النظير المنطقي للا نهايات الأعداد الدورية التي تشير إلى سيولة الزمان في ترددها الإيقاعي الذي غالبا ما يفجؤه إطار يحدده ويوقف حركة امتداده.

إن التصدي لمثل هذه المهمة الحيوية الخطيرة يجب أن تكون مسبوقة بحملة إعلامية واسعة النطاق، من أجل تكوين رأي عربي عام بشأنها، وهي في اعتقادنا مهمة شاقة عسيرة، بل عصية على التحقيق في الزمن المنظور، مادمنا حتى الآن لم نستخدم المختبر العلمي ولا الدراسة العلمية الحديثة، كما لا نستخدم التنظير ولا التطبيق الميداني المبرمج، بل ظل اعتمادنا – في شتى أقطار العالم العربي – مقصورا على حدوس الخبرة الذاتية في الاجتهاد والتحليل والتعليل والاستنتاج، وهكذا بقيت جميع تلك الدراسات والبحوث المتناثرة مرهونة بتقاليد البحث التاريخي المتحجر، ولم تستطع أن تخلق تياراً فنياً في مشتبك تيارات الفن العالمي الحديث [٢].

إن الفن التجريدي، كتيار راهن من تيارات الفن الحديث، و(التجريد التعبيري) منه بصورة خاصة، ليس إلا الوجود التشكيلي الحر للفكر الفني الخاص، وبهذا المعنى يصبح الإدراك الحسبي للمادة التي تؤلف هذا الوجود، مقاداً بالتكثيفات اللونية ذات الإيقاع الحركي المنغم، وبالضوء الداخلي الذي ينبعث من اللون ذاته، حيث

تكون تكوينات اللوحة موحدة ومطلقة، مع انتفاء أي وجود للأفق المستكين (مما يعني الغياب المطلق للمنظر الطبيعي)، فيما يتخذ الخط واللون وجودا مستقلا عن مغزاهما الحسي ويبدآن تفاعلهما عبر السطح وفي فضاء غير محدد ليؤلفا ما يمكن أن ندعوه بالقوة الموحدة المطلقة للعمل الفني.

الرمز والاختزال في العمارة الحديثة

في الفن، كثيراً ما تحيلنا الرؤية المباشرة لنظام جمالي معين، إلى تأجيج حدة الرؤية في الصور المتعاقبة التي تؤلفه. ولعل هذا العصر، من أكثر العصور إثارة لتلك النماذج وإحياءها على نحو خيالي قد يرتقي في الأحيان إلى مرتبة (ما بعد الإدراكية). لذلك نجد أن (السلطة الرمزية) للأشكال، قد أخذت دورا متميزا آخر في العمارة حين بدأ عصر (العمارة الحية) و(المدينة الفضائية) و (المدينة الالكترونية) وغيرها من الصيغ المعمارية الحديثة.

وعلى هذا الأساس وجدنا أن الحليات والتوريقات التجميلية المحورة النافرة أو المحفورة للأزهار والنباتات التي كانت تزين جدران وسقوف وأبواب المباني في آثار العصور الماضية، قد تحولت في (العمارة الحية) – على سبيل المثال – إلى محور رمزي يعتمد البحث البيولوجي أساسا في حل المشاكل المعمارية التي يواجهها المعماري الحديث، وذلك بالركون إلى أشكال الطبيعة الحية وتكبيرها إلى الحد الذي يؤهلها للتنفيذ معماريا. وبدلا من أن تكون زهرة (الكاميليا) حلية تزيينية في عمارة عصر سابق، تتحول إلى (فيلا) تشبه تلك الزهرة حتى في حركة تفتح أوراقها التويجية [٣].

إن الرمز هنا قد غير موقعه السابق تماما حين وظفه المعماري الحديث بشكل إبداعي جديد مستفيدا من القوانين الطبيعية –

الفيزيولوجية - الصارمة التي تحكم ذلك الشكل العضوي الطبيعي الجميل، وتسيّره حتى في أدق ضوابطه البيولوجية تجاه الضوء والهواء وعلاقاتهما بالرطوبة والحرارة والحركة التي تشير جميعا إلى تكاملات الأعضاء واتساق روابطها الوظيفية في خدمة الهيكل المعماري الجديد الذي لعب التجريد دوره الواضح في تبسيط سطوحه، واختزال تضاداته الشكلية.

شجرة «موندريان» وعذرية الطبيعة

هل يمكن أن يتحول إيقاع الأشكال في الطبيعة إلى معادله الهندسي الرياضي البحت، دون أن يفقد شيئاً من بدائيته العفوية المحببة؟ وماذا كان على الفنان الحديث أن يفعل، ليرد إلى شجرة (موندريان) عذريتها الطبيعية بعد أن حولها وفق منظوره التحليلي إلى مراحل ثلاث، بدت في الأخيرة منها أقواسا إيقاعية منتظمة تنبىء بنسخ الخصيصة الحقيقية للشجرة، لتتحول في النهاية إلى إسقاط شكلي لخطوط هندسية انتظمت وفق قوانين منشئها الفنان.

أبداً لا يمكن فصل جذور التجريدية الهندسية من أرض التكعيبية، ولا حتى من امتداداتها عميقة الجذور في أرض الفنون لحضارات غابرة كثيرة، غير أن قوامها الهندسي الخالص، قد استقر على يد (موندريان) ومن شايع حركته من الفنانين. ولما كان التجريد الهندسي ظاهرة كونية قائمة، فليس بدعاً أن يكون ركناً مهماً من أركان علم الجمال.

غير أن (موندريان) مر بأزمة دينية دعته إلى إقامة صلة بـ (الثيوصوفيين) (٤) وشاطرهم مثل (كاندنيسكي) الديانات الشرقية واعتقادهم بأن هذا هو المنبع الوحيد الذي يكفل تجديد الانبعاث

الروحي العظيم في الغرب* حيث يسلط الفنان الضوء على أسباب هذا الاختيار في دفتر ملحوظاته عام ١٩١٤م قائلا: «الاقتراب إلى الروحانية في الفن.. هناك طريقان يؤديان إلى الروحانية: طريق التعليم العقائدي، بالممارسة المباشرة: (التأمل)، والطريق البطيء لكنه الأسلم في التطور.

في الفن يشهد المرء نمواً بطيئاً للروحانية قد لا يفطن الفنانون أنفسهم إليه (٥).

الإسقاط الشعوري في التجريد

(اللوحة الفنية) مشتبك قناعات، فهي في رأي (آرب):

«تظل (حسية) مهما خضعت لعمليات التجريد» وهي في رأي (تيوفان ديزبورج) منظورة حسب قوله: «إن هناك الحسي لا التجريدي، لانه ليس هناك في الحقيقة ما هو أكثر حسية من الخط واللون والمساحة، فهذه في مجموعها تمثل (التشيؤ الحسي) للروح الخلاّق».. ومع ذلك، فإن الاحتفاظ بجوهريات الأشياء بعد تجريدها من النوافل، لا يمكّننا من إضفاء شرعيات الأسماء عليها بشكل يمنحها الحد الأقصى من دقة الوصف، ومع ذلك، فقد تعارف الجميع على انفراد (الأورفيزم) بالاتجاه الغنائي، حين تغدو الألوان الجوهرية الصافية في لوحة (هواء وحديد وماء) على سبيل المثال، مثاراً للانفعال البصري.. وحين تصور لوحة (أزرق وأحمر في مسطحات عمودية) لكوبكا، ما يشبه الذبذبات الصوتية التي تصدر من آلة موسيقية وهكذا...

---

* يقول (موندريان): «ينبغي على النظرة الجديدة في الرؤية، ان تقودنا إلى مجتمع جديد، كما قادتنا إلى فن جديد. مجتمع يجمع بين عنصرين ذي قيمتين متعادلتين: مادية وروحية، مجتمع بنسب متناغمة».

غير أن الاختلاف، يصدر عن تعدد أساليب التعبير عن (الخيالي) أو (الجواني - الداخلي) الذي يمثل إسقاطاً شعورياً لما انطبع في النفس من صور، وماج من أحاسيس، وهنا يصبح مصطلح (التجريد البلاستيكي) مثلا، ليس هو القالب اللغوي الذي انسكب المعنى فيه، بل هو الانطباع الذي انعكس فيزياوياً على الشاشة البصرية، ثم اتفق فيما بعد على منحه اسماً قد يكون فضفاضا ليس على مقاساته، ذلك لأن العمل الفني في هذه الحالة، لا يمثل إلا ذاته.

ويختلف عن كل هذه الأساليب والأنماط التجريدية مجتمعة، ما حققه الفنان (الحرفي) في تزيين وزخرفة اليومي من الأدوات باعتبارها أعمالا فولكلورية اقتضتها رغبة الإنسان في ألا يسقط نظره في - وهدة الملل من الفراغ - على سطح أخرس أصم غفل من أية حلية تشكيلية مهما كانت قيمتها الفنية. ويعزي بعض علماء (الأثنولوجيا) هذا الفن، إلى «تشوه فن سابق وترسبه حيث كان فنا أرستقراطياً رفيعاً حينما كان يحيا حياته الخاصة.. لذا، فإن أحدهما يهبط في المنحدر الذي يرقى اليه الآخر» [٦].

النموذج العراقي

مرحلة (التفرد) في انتهاج أساليب الفن التجريدي هي (غاية) لا أرى في الوقت الحاضر على الأقل، أن إدراكها المؤكد قد تهيأ لمبدعينا بشكل يمنحنا شرعية البث فيها لصالح علَم فني بذاته. ومع ذلك، فإن من السائرين في هذا الدرب الذي يشبه إلى حد كبير الدرب الذي سلكه (نبشتم) في الملحمة العراقية الشهيرة (جلجامش) من وصل إلى مرحلة مهمة جداً قد تترافق عربياً وتتوازن عالمياً مع مثيلاتها من تجارب الفنانين الناضجة هناك. وإذا استطعت أن أشير هنا إلى بعض (النماذج) المتفردة، بدلالة أعمالهم الفنية المجلية، وتاريخ كفاحهم الفني المشهود في سبيل تحقيق كامل الشخصية

الفنيـة، فـيمكن أن تكون الأسـمـاء التـاليـة هي الأسـمـاء التي يؤلف حضورها الحي فصول ملحمة الحركة التشكيلية في العراق وخارجه:

شاكر حسن آل سعيد[٧] ورافع الناصري، وعلي طالب، وسالم الدباغ، وضياء العزاوي، وصالح الجميعي، ورا كان دبدوب وغازي السعودي، وفائق حسين، ومهدي مطشر، وخفير شكرجي، وهاشم سمرجي، بالإضافة إلى عدد من الشباب اللامع، الذين سيحملون مهمة السير بالحركة إلى غاياتها المستقبلية.

النبض الإيقاعي للوجود

ما الذي نستطيع أن نحصل عليه من نتائج بعد تفكيك لوحة تجريدية؟

لا شك في أننا سنعمد إلى القضاء على الصورة الشعرية في اللوحة، بإقدامنا على رفع كل الأحزمة التي تشد نقائض هذا العمل الفني فأحلناها إلى ما يشبه آلة فرغت من تفكيكها للتو يد متسائل لجوج!

وماذا لو تخلينا عن عمليات التأليف التقليدية وأسلمنا الأمر إلى عذريات التحولات الجارية في الطبيعة: تحركات الكثبان في رمال الصحاري، الامتداد والسكينة والوحدة، تلوينات الأعماق في البحار.. صمت البراري، واهتزاز الريح في الغابات والأحراش، تحولات الأفق وتموجات الغيوم، المنابع اللانهائية للصفاء الكوني، اتساقا مع النبضة الإيقاعية للوجود؟!..

ثم، ألا يمكن الذهاب إلى ما هو أبعد وأعمق من هذه التجارب في البحث عن مصادر (ستاتيكية) جديدة يمكن الوقوف عليها في كشوفات المجاهر الالكترونية وتوصلات التكنولوجيا الحديثة إلى حقول غير مكتشفة، كالتشكيلات العجائبية الملونة لعيون الحشرات، والأنسجة العضوية، وبلورات الثلج والتراكيب الفيزياوية لجزئيات

المعادن [٨]، إضافة إلى مئات الأمثلة الأخرى التي حققها العلم الحديث ولم ُستثمر بعد في أعمال الفنانين؟!

قد يلجأ الفنان التجريدي إلى الدخول في أعماق اللوحة كما فعل الفنان الأمريكي (جاكسون بولوك) في رش ألوان (البيروكسلين) على قماشها المفروش على الأرض، حيث يبدأ النسيج اللوني في تأليف سيمفونية التضاد والتعاشق والتجاور والتنافر، والانشطار والالتحام.. حوارات لونية متضادة مثلما هي الحياة بكل توازياتها ونقائضها [٩] .

الهوامش :

(١) من حوار جرى بين المؤلف والناقد سهيل سامي نادر على صفحات جريدة الجمهورية في ١٩٧٣/٢/٢٠م.

ـ وقد انقطعت عنا أخبار هذا الباحث الكبير منذ زيارتنا له في مدينة سانفرنسسكو في عام ١٩٧٩م، واطلاعنا على جانب من مشروعه الكبير.

(٢) إن مفاهيم هذا البحث لا تدخل في إطار الفنون الإسلامية التي وطنت أغراضها الأساسية لخدمة فن التزيين والتجميل والتزويق في الفنون الحرفية والفنون التطبيعية.

(٣) إنجاز المعماري اليوغوسلافي (اندرية موتنيا كوفج) عن كتاب (حديث في العمارة) للدكتور خالد السلطاني – بغداد.

(٤) الثيوصوفية: معرفة الخالق عن طريق (الكشف) الصوفي أو التأمل الفلسفي أو كليهما.

(٥)عن كتاب (الفن الأوروبي الحديث) تأليف (الآن باونيس) ترجمة

(فخري خليل) – مراجعة جبرا ابراهيم جبرا – دار المأمون للترجمة والنشر –بغداد – ١٩٩٠.

(٦) الفن والحياة الاجتماعية – تأليف (شارل لالو) ترجمة الدكتور عادل العوا – بيروت ١٩٦٦.

(٧) إن أعمال الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد، لا تنتهي (فكرياً) – في ضوء فلسفته وتنظيراته – عند حدود العالم التجريدي رغم انها تتناغم تناغماً بصرياً مع حساسيات ذلك العالم، ملامس وسطوحاً ومنظورية تقنيات.

(٨) جزيئات الحديد التي كبرت ملايين المرات ثم حققت في تراكيب أجنحة معرض بروكسيل الدولي (الأتوميوم) عام ١٩٥٨.

(٩) كان أول فنان عراقي مارس فن التجريد متأثراً بطريقة الفنان الأمريكي (بولوك)، وذلك بعد عودته من المكسيك والولايات المتحدة الأمريكية بدعوة من منظمة اليونسكو عام ١٩٥٤، هو الفنان الراحل وأول مبعوث عراقي لدراسة الفن في بريطانيا عام ١٩٣٠ (اكرم شكري). فقد قدم هذا الفنان في معرضه الشخصي الذي أقامته له (جمعية الفنانين العراقيين) ضمن مهرجان الفن العراقي عام ١٩٥٦ بمعهد الفنون الجميلة، مجموعة من اللوحات المنفذة بمادة (البيروكسلين) على طريقة بولوك، حيث مارس في إنجازها نفس التكنيك الدرامي بجرأة أدهشت الفنانين في وقت لم يكن للفن التجريدي من حضور واضح على ساحة الفن العراقي يوم ذاك.

ضوء أول (٢)

اللوحة في ضوء التخييل

د. صلاح صالح

أولاً - مدخل:

تستدعي علاقة اللوحة بالمخيلة الإنسانية فيضاً متدفقاً من الأفكار والتداعيات والتأملات، التي تطرح جميعها على البحث ضرورة تنظيم غزارة هذا التدفق حتى لو أدى ذلك إلى الحد منه، وإخضاعه إلى ما يفترض أن تخضع له المادة النقدية التي ترتاد سبل المنطق والعقل ومناهج التفكير العلمي، بحيث يمكن أن يؤدي ذلك إلى نشوء مفارقة بدئية أو تعارض بدئي بين صرامة التنظيم المعرفي والتفلت الذي تجنح إليه المادة الإبداعية. والتخييل بحد ذاته يستدعي أيضاً فيضاً مستقلاً من الأفكار التي تتضمن علائقه بإنتاج الأعمال التشكيلية، وتتجاوزها في آن واحد لتشمل كل شيء، فالقدرة على التخيل وقف على الإنسان من غير شك، وتعد صفة ملازمة لإنسانيته، في مقابل

التمايز عن سواه من الكائنات العضوية الحية الأخرى، وقد نوه كارل ماركس بهذه السمة حين قارن بين الدقة الكبيرة والبراعة الفائقة التي يمتلكها النحل في بناء بيوته بشكل يعجز عنها مهندسون كثيرون، لكنه يذهب إلى أن الفرق بين أسوأ مهندس وأكثر النحلات براعة أن المهندس قادر على أن يبني بيته في خياله أولاً، (فالمسألة الحساسة في الفن أن العمل من حيث هو عملية إنما يتم وفق تخطيط وبطريقة واعية مما يجعله مختلفاً عن تناول الحيوانات لغذائها أو نسج العنكبوت لخيوطه، ففي نهاية كل عمل من حيث هو عملية نحرز نتيجة كانت قائمة من قبل في عقل العامل عند الشروع فيه) (١). وبات معروفاً أن المخيلة البشرية هي التي تحتكر الفضل الأكبر في تمكين البشرية من اختراع كل هذا الكم الهائل من المخترعات والوسائل المادية التي يستعملها أبناء القرن العشرين، بدءاً من الشوكة والسكين وانتهاء بالطائرة والتلفزيون ومركبات الفضاء.

والمسألة يجب ألا تأخذ منحى الاقتصار على امتداح الخيال في الإبداع الفني ولكن لابد من إستذكار بعض ما يمكن أن نسميه مبادئ أولية في هذا الإطار، فالأدب بكامله يمكن أن نضعه في طليعة ما يفرزه التخيل، فما أكثر ما يحدث أن تقاس موهبة الشاعر وشعريته بمدى خصوبة خياله وقدرته على ابتكار الصور. وأشهر تعاريف الرواية المؤلف من ثلاث كلمات، يجعل السمة التخييلية بين هذه الكلمات الثلاث، فالرواية مجرد «سرد نثري تخييلي»، وما ينطبق على الرواية ينطبق على المسرح وعلى سواه من فنون القول، ولكن يبدو أن الفنون الأخرى كالموسيقى والرقص والنحت والتشكيل أقل اتصالاً بالخيال، مع الإشارة إلى استحالة نشوئها في معزل عن المخيلة. ولكن الأجدر بالإبراز في هذا الإطار قيام نوع من المثنوية الضدية بين التخيل والتذكر، إذ تقوم القدرة على التخيل في مقابل

القدرة على التذكر، بحيث تعد القدرة على التخيل قدرة موجبة تتجه نحو المستقبل ونحو الأعلى، وتسعى إلى الخلق من العدم، وبالمقابل تعد القدرة على التذكر قدرة سالبة تتجه إلى الماضي ونحو الأعماق السفلية، وتسعى إلى التفتيش فيما جرى تجاوزه، وفيما يمكن أو يفترض أن يكون منسياً، ويمكن تمثيل القدرة على التخيل بالقدرة على بناء برج يبلغ ارتفاعه (س) متراً، والقدرة على التذكر بحفر بئر يساوي عمقه ارتفاع البرج، فالعملان يحتاجان إلى قدرة، ربما كانت واحدة، ولكن الاختلاف الجوهري يكمن في الجهة التي تسير إليها هذه القدرة.

مع الإشارة إلى نشوء نوع من المثنوية الاشتراطية الأخرى بين التذكر والتخيل، مثنوية تشترط لثراء الخيال ثراءً مقابلاً في الذاكرة، وثراء الذاكرة يؤدي بالتالي إلى ثراء الخيال، والقدرة العالية على التذكر تنتج قدرة مماثلة على التخيل، وفي مثال البرج والبئر يتحول البئر إلى أساس عميق لا يمكن إنشاء برج عال من غيره، فكلما أراد المرء أن يزيد ارتفاع برجه وجب عليه تعميق الأساس الذي يستلزمه بناء البرج.

ثانياً -التخيل والتصور والتوهم والرسم:

المعاني المعجمية للتخيل والتصور والتوهم تتقارب فيما بينها إلى درجة المطابقة معظم الأحيان، (فتصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي، وخال الشيء: ظنه، وخيل فيه وتخيله: ظنه وتفرسه، والخيال ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة، وتوهم الشيء تخيله وتمثله، كان في الوجود أم لم يكن. ووهمت في الحساب إذا غلطت فيه وسهوت) [٢].

وينفرد الرسم بمعنى مستقل عن الصورة والتصوير، فالرسم

يعني الأثر وقيل ترك الأثر، والرسم أيضاً يربطه المعجم بحاسة البصر ربطاً مباشراً (فترسم الرسم: نظر إليه) (٣).

بينما تقوم العمليات الأخرى: التوهم والتصور والتخيل في معزل عن هذه الحاسة، فالتخيل يعني رسم صورة في الذهن، والمخيلة لا يشترط أن تبصرها العين بالضرورة.

والملاحظة الأساس في استعراض ما يختص بالفن التشكيلي من المعاني المعجمية السابقة أن المعاني الاصطلاحية التي يجري طرحها في معظم الدراسات والبحوث النقدية والفلسفية لا تبتعد كثيراً عن المعاني المعجمية المشار إلى أبرزها. فمترجم «الواقعية في الفن» يشير إلى أهمية التفريق في الاستعمال الاصطلاحي للكلمات العربية المقابلة للنص الإنجليزي فيفضل ترجمة كلمة (Painting) بفن الرسم بدلاً من فن التصوير كما هو شائع؛ للتمييز بينه وبين فن التصوير الفوتوغرافي خصوصاً وأن التصور يعني التخيل، على حين أن الرسم يعني ترك الأثر) (٤).

والملاحظ أيضاً هو الفاعلية التي يتمتع بها الرسم بوصف عمليته تترك أثراً مادياً بالضرورة، مقابل الاكتفاء بالآثار الذهنية أو النفسية التي تخلفها الأفعال الأخرى التي تسير في إطار التخيل، بحيث يمكن أن تنشأ هذه الآثار الذهنية وتزول إلى الأبد من غير أن يلحظ الآخرون وجودها، ومن غير أن تترك لدى المعني بها أي أثر محسوس، بالإضافة إلى وجود فروق أخرى ملحوظة في درجة الفعالية بين عمليات التصور والتخيل والتوهم، بحيث ينفرد التوهم بشيء من السلبية، بوصفه نوعاً من الغلط الذي يقع فيه الإنسان كما سبق التبيين، وبوصفه ينشأ أيضاً بشكل لا إرادي خلافاً للتصور والتخيل اللذين يمكن أن تتدخل الإرادة في عملهما بشكل فاعل وحاسم. فالتخييل فاعلية ذهنية، تختلف جوهرياً عن أشكال الخداع

البصري الذي تتجسد أشهر أمثلته في فن السينما، التي أطلقوا على دورها اسم دور الخيالة بسبب الصورة الخيالية التي تعرضها كما هو معروف، ولكن حالة الإيهام بالحقيقة المعروفة في السينما تختلف جذرياً عن النشاط التخييلي الذي يمارسه المبدع، ويدفعه إلى تجسيد ما يتخيله تجسيداً مادياً.

وإيضاح هذه الفروق يكتسب أهميته الخاصة من خلال جملة التدخلات تجريها المخيلة في أثناء بناء اللوحة.

ثالثاً - صور المخيلة بين نظام الإحالة وفكرة الإطلاق:

اللغة بوصفها صيغة استعمالية، تقتضي جعلها نظاماً إشارياً، يعتمد سلسلة ومنظومة متكاملة من الرموز والشيفرات لا تستطيع أن تعيش وتستمر لدى الكتلة البشرية التي تستعملها ما لم تتحول في الذهن إلى ما تعنيه من صور وموجودات، سواء كانت اللغة منطوقة أم مكتوبة فالصور (تحيط بنا بالطريقة نفسها التي تحيط بنا اللغة، فقد دخلت المسلك العادي للحياة) (٥).

فلفظة القلم تستدعي مباشرة ارتسام صورة ما للقلم، والنسق اللغوي يحيلنا إلى نسق موازٍ من الصور، حتى الكلمات والأنساق اللغوية التي تحيل إلى أفكار ذات طبيعة مجردة خالصة، تستدعي بطريقة ما ارتساماً ما لتصاوير مختلفة: كالحرية والوعي والجلال والدين والقومية وسواها من الكلمات التي لا تحيل إلى صورة متحددة كصورة القلم أو الشجرة أو الكتاب، ولكنها مع ذلك تعجز عن إحداث الفهم وإدراك ما تعنيه ما لم تعتمد السبيل الذي يرتسم فيه عدد من الصور المضطربة المتداخلة المشوشة، مع ملاحظة أساس تتعلق باستحالة التطابق فيما بين الصور التي ترتسم في ذهن الذي يستعمل المفردة اللغوية أو النسق اللغوي، سواء كانت المفردة تحيل

إلى شيء مادي كالقلم أو فكرة مجردة كالحرية، فكلمة القلم على الرغم من تحديدها الشديد يمكن أن تحيل إلى صور متعددة لأقلام تتعدد وتتنوع بعدد الذين ترتسم في أذهانهم صور الأقلام، حتى ولو قيدت الكلمة بمحمول إضافي، كأن نستعمل «قلم رصاص» مثلاً، بحيث تطرح الكلمتان صوراً مختلفة لأقلام رصاص، مختلفة في ألوانها الخارجية وأطوالها وثخانتها، وغير ذلك من مرتسمات ممكنة في المخيلة، والصور الناجمة عن الفكرة المجردة أكثر تنوعاً وتعقداً بطبيعة الحال، ففكرة الحرية ترتاد عدداً غير منته من الصور التي يمكن أن تضم العنف والهياج وتحطيم الجدران والسجون، وتضم أيضاً انطلاقات الطيور والبحار والبراري المفتوحة، وغير ذلك مما يستحيل تحديده، ولا يغيب عن الذهن في هذا الإطار محاولات المعلمين الكبار من الفنانين التشكيليين لرسم مثل هذه الأفكار، فاللوحة التي رسمها ديلاكروا لتمجيد الثورة الفرنسية تحت اسم «الحرية تقود الشعب»، تتصدرها امرأة جميلة عارية النهدين، تحمل علم الثورة، وخلفها مجموعة من الرجال المسلحين وسط القتل والدمار، لا تستطيع هذه اللوحة أن تعبر إلا عن جانب شديد الضيق. مما يمكن أن تحيل إليه فكرة الحرية، التي كانت ومازالت الهاجس الرئيس وراء ابتداع آلاف الأعمال التشكيلية التي ضمتها الاتجاهات التجريدية، ووجدت فيها الدادائية مسوغ وجودها بوصفها حركة فنية أصرت على التفلت من جميع ما كان قد جرى التواضع عليه من أعراف فنية قائمة بما في ذلك أكثر الأعراف حداثة وتطرفاً.

لا شك في أن العلاقة بين اللغة والصور المتخيلة، تنتمي إلى البحوث اللسانية أكثر من انتمائها إلى البحوث في إطار التشكيل، ولكن الالتفات إليها ضروري من منطلق التداخل الموضوعي الكبير القائم بين الفنون جميعها من جانب، والتداخل الآخر بين التصاوير

ذات الطابع الأدبي والتصاوير التشكيلية من جانب آخر، وخصوصاً أن هناك من يسمي عصرنا الراهن عصر الصورة، التي جعلها التلفزيون بشكل رئيس تقتحم حياتنا إلى هذه الدرجة. والصورة في هذا الإطار لا تقتصر على الصورة التلفزيونية بالتأكيد، وإنما يجري تناولها باتساعها الأشمل، وقد ذهب أرسطو إلى أن (الإنسان لا يستطيع أن يفكر دون صور، وكان الأقدمون يعدون الصور أنوار الفكر حتى لقد قال جويو «رب اكتشاف كانت بدايته استعارة») (٦).

وهناك في هذا العصر من ينفي وجود لغات في العالم، ويذهب إلى وجود لغة واحدة هي لغة الصور، التي يضم كل منها ما يشبه البؤرة الكهربائية التي تضيء فضاء النص، وتحدث تلك العلاقة الخاصة بين المادة الفنية والمتلقي، فالشاعر الأمريكي عزرا باوند يرى أن (الصورة ليست فكرة. هي عقدة متوهجة أو عنقود مشع، إنها ما يمكن وما يتوجب علي بحكم الضرورة إطلاق اسم الدوامة «الدردور» عليها، حيث تندفع منها وعبرها وإليها الأفكار تباعاً، يمكن للمرء تسميتها الدوامة «الدردور» ومن هذه الضرورة أتى اسم «الدوامية») (٧). والمسألة تتجاوز ذلك لدى باحثين آخرين بحيث يتم التماهي بين الأفكار المجردة والصور المتخيلة، (فتتكون المفاهيم العامة لدى البشرية المعاصرة التي أصبحت تمتلك سلاح الفكر المجرد، التي يظهر الخيال لديها كسيرورة للوعي متعرجة ومعقدة) (٨). حيث استطاع تطور صورة المعبود، أو تطور تصورات البشرية عن المعبود أن يعكس تطور الوعي البشري عبر مراحل التاريخ، فتكوّن (صورة خيالية للمعبود هو بالنسبة للوعي البدائي الحركة الأقصر والأكثر استقامة التي يقوم بها الفكر دون حلقات وسيطة تربط مباشرة بين الظاهرة الخارجية في الطبيعة وبين الإنسان وحياته داخل المجتمع) (٩).

والجدير ذكره أيضاً في هذا الإطار تلك الصلة الوثيقة بين الصور الأدبية وإحالاتها التي لا تحصى من جانب، وبين الحركة التشكيلية عبر التاريخ من جانب آخر، فقد كادت هذه الحركة أن تقتصر خلال أكثر من خمسة قرون في أوربا على مجرد تمثيل ما جاء في الكتاب المقدس والأساطير الإغريقية والرومانية، وبعد الانتشار الكبير الذي حققته الرواية في القرن التاسع عشر، سعت مؤسسات النشر إلى تزيين الروايات التي تصدرها بالرسوم التي تمثل الشخصيات والأحداث، ولكن ذلك قوبل باعتراضات حاسمة من جانب الكتاب والروائيين، فيقول مالارميه: (لست مع أي تمثيل بالرسوم، إذ كل ما يوقظه الكتاب من صور ينبغي أن يجري في ذهن القارىء).(١٠). ويذهب غوستاف فلوبير في الاتجاه ذاته فيقول: (لن أسمح بالرسوم في رواياتي مادمت حياً، لأن أجمل وصف يلتهمه أردأ الرسوم، فما إن يثبت القلم كائناً بالرسم حتى يفقد طابع العموم) (١١). ومن الواضح أن اعتراضات الكتاب تنصب أساساً على الدور الذي يلعبه الرسم، أياً بلغت روعته وإتقانه في تقزيم الخيال والحد من انطلاقاته، فالكاتب (يعتمد على الخيال، فيرغم القارىء على أن يكمل بتفكيره وإحساسه الصورة الفنية الواسعة التي إبتدعها، وكما يقال ليس المهم في الفن أن نعرف، بل أن نخمن) (١٢).

إن كل قارىء يرسم للشخصية الروائية أو المشهد الروائي صورة تختلف جذرياً عن الصورة التي يرسمها أي قارىء آخر، وهذا ما يؤدي إلى أن تحتفظ الصورة الأدبية، سواء كانت صورة شخصية أم صورة تمثيلية تقصد البيان البلاغي، أم كانت صورة مشهدية، بتنوعها الهائل وحركتها الخاصة، بالإضافة إلى سماتها الإطلاقية التي تكسبها مزيداً من السحر والاجتذاب، ويجعلها ذلك أيضاً تمتلك قابلية الانطلاق والتجسد والامتداد والانحسار عبر عدد غير منته من

الصور غير المحدودة، بينما يؤدي اقتراحها وتمثيلها ضمن رسمة واحدة إلى أن تفقد تلك السمات الإطلاقية دفعة واحدة، ويجعلها ذلك محدودة بأحادية بائسة تؤدي، في جملة ما تؤدي إليه، إلى قدر من قمع المخيلة وتقليم التفرعات والتشعبات التي يمكن أن تنشأ – أو تنشأ بالضرورة – عبر الصورة التي ترسمها المخيلة الإنسانية. وما ينطبق على التمثيل والتجسيد بالصور المرسومة، ينطبق أيضاً على التمثيل والتجسيد بواسطة الصور و المشاهد المسرحية والسينمائية والتلفزيونية.

رابعاً - تطور التخييل في تاريخ الفن: "لمحة موجزة" :

أبرز الصلات القائمة بين الفن التشكيلي وحالة التخييل، تنشأ عبر أشكال المحاكاة الطامحة جميعها إلى إحداث مماثلة عالية مع الواقع، فخلال تاريخ التصوير (بذلت جهود كبيرة لاستحداث أساليب تزيد من قوة التشابه مع الواقع. فقد كرس قدر كبير من التصوير في عهد النهضة المتقدم للتغلب على مشكلات المنظور، بحيث يمكن تحقيق الشكل ذي الأبعاد الثلاثة على قماش ذي بعدين، وفي القرن التاسع عشر كانت هذه المشكلات قد حلت إلى حد بعيد، وبذلت جهود كبيرة في حركة «الانطباعية» من أجل التعبير بدقة عن تألق الضوء على السطوح الملونة) (١٣).

وعلى الرغم من أن الحركة التشكيلية الغربية حتى أواسط القرن التاسع عشر كانت تعتمد على المخيلة اعتماداً رئيساً لتمثيل قصص الكتاب المقدس والأساطير الإغريقية والرومانية، فإن التخييل لم يلق عناية مستقلة خارج قصدية إنجاز المحاكاة بصيغتها المثلى، ومستوياتها البسيطة والجوهرية والمركبة. أما النقد العربي القديم فقد اهتم بالتخييل اهتماماً كبيراً، وعلى الرغم من قصره على الشعر

وجريانه في معزل عن جميع أشكال الفنون البصرية، فإن ما أتى به النقاد والفلاسفة العرب في سياق شروح كتاب أرسطو عن الشعر وبمعزل عنها، يشتمل الشعر، ويستطيع اشتمال التشكيل أيضاً، وخصوصاً في إطار عده مماثلاً للمحاكاة أو منبثقاً منها أو متضمناً لها، وأبرز ما يهمنا في التعامل النقدي العربي القديم مع فكرة التخييل أن ابن سينا قسم التخييل إلى (تشبيه واستعارة وتركيب منهما) (١٤). وأن عبدالقاهر الجرجاني وضع (التخييل مقابلاً للحقيقة، ومن البين أنه أخذ هذه المقابلة من موازنة ابن سينا بين التخييل والتصديق، ولكننا قد رأينا أن ابن سينا لم يجعل التخييل ضد الحقيقة، بل جعله طريقة خاصة في إيقاع المعاني، لا تعتمد على صدق هذه المعاني، بل على تمثيلها للمخيلة) (١٥).

يمكن الذهاب إلى أن تاريخ الفن الأوروبي في عصوره الكلاسيكية المزدهرة تاريخ للتخييل، انطلاقاً من أن الفنانين كانوا يتخيلون المشهد الذي تدونه النصوص الدينية والأسطورية والشعرية والملحمية والمسرحية في المخيلة أولاً، ثم يعملون على تجسيده داخل إطار اللوحة ثانياً، ولكن ما يحول دون المضي بعيداً في عد ذلك نتاجاً خالصاً لعملية التخييل وانتصاراً لها ثلاثة أمور:

٤/١- لم تكن الموضوعات المقتبسة من الكتاب المقدس والتراثين الإغريقي والروماني ناتجاً خالصاً للخيال الخالص، لأنها مجرد ناتج لإحالة لغوية بحتة متوضعة في نص لغوي، يحدد الصياغة الكلية للمشهد ومعظم التفاصيل، ويقتصر خيال الفنان التشكيلي بالتالي على مجرد المماثلة بين الصورة التي رسمتها اللغة في وعيه وبين الأشكال المتوضعة على مساحة اللوحة. ولا شك في أن الفنان التشكيلي قادر موضوعياً على أن يضبط المشهد الذي رسمته اللغة، وقادر على أن يخرجه من حالة الضبابية والتشوش إلى وضعه ضمن

منظومة جديدة حية من الأشكال والألوان، وقادر أيضاً على أن يضيف كثيراً من التفاصيل والموجودات التي لا يأتي عليها النص اللغوي.. ولكن يظل الفضل الأكبر في وضع الصياغة الإجمالية للوحة وأبرز عناصرها وموجوداتها حكراً على النص اللغوي الذي جعلها تحيا في ذهن الفنان التشكيلي ومخيلته، وتحيا مرة أخرى على لوحته.

٢/٤- يسعى الفنان جاهداً إلى أن يحقق أعلى درجة من المماثلة بين المشاهد التي ترسمها اللغة النصية والمشاهد التي يرسمها على اللوحة.. وكلما كانت المماثلة أعلى كان ذلك أدعى لوسم عمله بالجودة، وهذا السعي باتجاه تحقيق هذه الدرجة العالية من المماثلة تجعل الوعي يقمع ملكة التخيل والاستطالات التي يجنح عبرها وإليها الخيال. ويفرض على المخيلة رقابة صارمة تجعلها تلتزم حدود المشهد المرسوم بواسطة اللغة، بالإضافة إلى ما هو معروف من التزام دقيق وصارم بالقواعد التشكيلية الكبرى التي تحكم بناء اللوحة في التراث الكلاسيكي، والتزام القواعد يشكل موضوعياً شكلاً من الأشكال الرئيسة القامعة للخيال ولملكة التخييل.

٣/٤- كثيراً ما كان الفنان الكلاسيكي يلجأ إلى الاستعانة بالأشخاص الموجودين في الحياة الفعلية من أجل نقل ملامحهم وحركاتهم إلى فضاء اللوحة، صحيح أن مهنة «الموديل» لم تكن معروفة في تلك الآونة مثلما هي عليه في القرنين التاسع عشر والعشرين، كما أن الرسام كان يستخدم «الموديل» على نطاق شديد الاتساع، من أجل ضبط الحركة وصحة التشريح والتناسب بين أعضاء الجسد، والاستعانة أيضاً بالملامح الحية ومنحها للشخصيات الأسطورية والتاريخية، فكان الفنان الذي يرسم موضوع «العذراء والطفل» يرسم طفله الحقيقي وزوجته الحقيقية ضمن الوضعية الأكثر

شيوعاً للسيدة العذراء وطفلها. واللجوء إلى «الموديل» يدخل في قصدية الوصول بالعمل التشكيلي إلى كماله الأمثل، بحيث لا يترك الفنان في عمله أية ثغرة يتسلل منها النقص أو الخلل. وهذه العملية تقلص دور المخيلة إلى درجة الإلغاء. لقد دعيت الكلاسيكية بالواقعية المثالية، والتسمية تعني دعوة للاستغناء عن الجانب التخييلي في العملية وإنشاء حالة مثلى كاملة من المطابقة مع الواقع، ونشدان هذه المطابقة إلى أقصى الحدود، بحيث تمتلك الوقائع الأسطورية التي أنشأتها المخيلة الإنسانية عبر مراحل مختلفة من تاريخها المغرق في القدم قابلية التحول إلى وقائع فعلية ممكنة الحدوث، والتحقق الواقعي من خلال القدرة المدهشة التي تمتلكها اللوحة الكلاسيكية؛ للإيحاء أو الإيهام بأنها تعرض الواقع في حالته المثلى.

غير أن التراث التشكيلي الكلاسيكي الأوروبي عرف حالات فذة برهنت فيها المخيلة الإنسانية على خصوبتها القصوى في إطار التشكيل، وحققت ما عجزت محاكاة الواقع الأمثل عن تحقيقه، رغم توجهها إلى إنجاز المحاكاة المثلى للواقع الأمثل في بعض الأمثلة والمحطات التي وجدتها الأجدر بالإبراز في هذا الإطار:

في المحطة الأولى:

نجد ميكيل أنجلو في عمله العظيم الذي أنجزه لسقف كنيسة السكستين، وتناول فيه جانباً من رؤيته ذات الصبغة المسيحية لتاريخ البشرية، وكان كل ما رسمه هناك ناتجاً لمخيلته الخصبة الخلاقة بطبيعة الحال. لكن الأمرين اللذين نستطيع عدهما الأكثر اتصالاً بمخيلته الملتهبة هما:

صورة الإله وهو يمنح الروح لآدم، وابتكار زوايا جديدة لرؤية الأشخاص، لم يعتمدها أحد قبله، لقد كان ميكيل أنجلو أول من

امتلك الشجاعة لرسم الإله، أو بالأحرى لرسم تصوره الشخصي المصطبغ بعشرات المؤثرات المختلفة التي يتصدرها فهمه المسيحي للإله. ومن ناحية تناول الأشخاص من زوايا منظورية جديدة، فقد كان الفنان يدرك أنه يرسم عملاً سماوياً فضائياً، وأن المشاهدين سيتطلعون إليه من الأسفل إلى الأعلى لكي يروا المشاهد المرسومة، وان سقف الكنيسة المنحني بمقطعه الذي يشكل أقل من نصف دائرة قبل استناده على الجدران العمودية يطرح عليه تحدياً كبيراً، وكانت الاستعانة بالنماذج البشرية الحية مسألة مستحيلة من الناحية التقنية، فمن السهل أن نضع «الموديل» في الأعلى ونتطلع إليه من الأسفل، ولكن زاوية الانحراف التي يلتزمها النظر، واستحالة الاستغناء عن القدمين ونقاط الاستناد الأخرى للوقوف في الأعلى، أو الثبات أو الاستلقاء والاضطجاع، وسوى ذلك من الأوضاع المعروفة، كلها أمور جعلت الفنان يلجأ إلى المخيلة لرسم شخوص معلقين في الفراغ لا تستند أجسادهم إلى شيء، ورسمهم من زوايا مناظير قلما تخطر على بال، فقد رسم أشخاصاً جعل إبهام القدم لديهم نقطة انطلاق النظر، وأشخاصاً تطلع إليهم من ركبهم، أو أكتافهم أو رؤوسهم المتدلية المقلوبة، من غير ارتكاب أية أخطاء من أي نوع في الرؤية التشريحية، الناجمة عن التزام هذه الزوايا المنظورية الجديدة. وقد أشار ميكيل أنجلو نفسه إلى الدور الكبير للجانب التخييلي في عمله فقال: (المصور يصور بعقله لا بيده) (١٦).

في المحطة الثانية:

نجد الرسوم التخطيطية التي وضعها ليوناردو دافنشي لمخترعاته التي اقترحها ووضعتها مخيلته على الورق، قبل أن تتمكن البشرية من تطبيقها الفعلي بما يزيد على أربعة قرون، مع الإشارة إلى أن

تلك الرسوم التوضيحية والتخطيطية، وخلوها من المسحة الجمالية التي تتمتع بها الأعمال الفنية يجعل وضعها في هذا السياق مشوباً بالتحفظات، ولا شك في أن أهميتها في تاريخ الصناعة ربما تفوق أهميتها في تاريخ التخييل الفني، لكنها هي التي مهدت الطريق (لوضع الممارسة التصويرية في المنظومة التي نشأت في القرن التاسع عشر، أي مسألة علاقات الرسم التصويري بالمكننة) (١٧).حيث جاء ذلك واحداً من وجوه الإيديولوجية الفنية للعصر الصناعي الذي برز فيه التمييز (بين الجميل والنافع، بين ما صنع لوجه الجمال وبين ما صنع من أجل الاستخدام والاستعمال) (١٨). ولكن أياً كانت القيمة الجمالية التي تمتلكها رسوم ليوناردو دافنشي ذات الطابع الميكانيكي، فقد كان خياله التقني (الذي يستخدم مبادىء ميكانيكية مجردة، وتصورات للمكننة، لا ينفصل عن القيم الطوبائية للسيطرة على المكان الذي هو إحدى الوظائف الخاصة للخيال التشكيلي) (١٩).

في المحطة الثالثة:

لابد من التوقف لدى أعمال جيروم بوش بوصفه رسم مشاهد وكائنات وموضوعات لا تمتلك قابلية التحقق الواقعي، وعلى الرغم من توجهاتها ووظيفتها ذات الطبع الاجتماعي، فهي قادمة حصراً من مخيلته التي يمكن أن تكون متأثرة – أو يفترض أن تكون متأثرة – بالخيال الشعبي الذي يمكن أن نطلق عليه اسم الخيال الجمعي في عصره، فلوحاته تتضمن (تحويرات كانت قائمة في الفن الشعبي في العصور الوسطى، كما تظهر جميع الأشكال الغريبة الممسوخة المستمدة من عبادة الأوثان والسحر البدائي والطقوس عند القبائل، وهو يربطها بالأساطير شبه الوثنية وشبه المسيحية عن الشياطين

والأرواح الشريرة... ومن جهة أخرى فإن هذا المدى الذي لا ينم على الحاضر فحسب بل ينم أيضاً على المستقبل لا يمكن إلا ان يكون خيالاً عنيفاً) (٢٠).

في المحطة الرابعة:

يمكن التوقف مع بروغل الأب الذي تشبه أعماله أعمال بوش في توجهاتها ووظائفها الاجتماعية، لكنها أيضاً سعت إلى (رسم روح الخيالات الشعبية شبه الملحدة وشبه المسيحية) (٢١)، وهي تضم أيضاً كائنات ومشاهد غير قابلة للتحقق الواقعي، ويطغى عليها الطابع الاحتفالي – الكرنفالي إلى حد كبير.

في المحطة الخامسة:

لابد من التوقف أيضاً عند غويا الذي افتتح الباب على مصراعيه أمام مختلف التيارات الحديثة في الفن في مرحلة مبكرة من تطور الفن الغربي، وأعماله ذات الطابع التخييلي الصرف تلتزم منحيين رئيسين: المنحى السياسي الاجتماعي الذي تبرز فيه الساحرات الشريرات والتيوس وطرائق الشعوذة، والمنحى الآخر الذي يصطبغ بعنائه الذاتي في أواخر أيام حياته، مع إمكانية ضم أعماله الكابوسية الأخيرة إلى الإطار الاجتماعي، انطلاقاً من صعوبة فصل الذاتي عن الموضوعي، وإمكانية جعل الذاتي إفرازاً للموضوعي، ومن المميز في خيالات غويا أن العقل والخيال لديه ظلا (في حالة حرب لا تنقطع، وابتداء من التخطيطات الأولية لمجموعة «أهواء» إلى آخر لمسة فرشاة له يعد كل عمل من أعماله نتاج هذا الصراع... وفي زمن الرجعية العنيفة عندما كان نور العقل يناضل عبثاً للنفاذ من

ظلام الوضع المؤس ظاهرياً فإن المسوخ الخيالية التي تتولد من ضعف العقل، تهاجم العقل بجنون لا يمكن إفساده إلا بجهد فائق. وتقوم عظمة غويا في أنه لم يسمح إطلاقاً للجنون بأن ينتصر عليه.. وحتى في أشد كوابيس حياته المتأخرة المرعبة ظل يحتفظ بسيطرته على مخلوقات تخيله) (٢٢).

ومن الضروري أن نشير إلى أن بروز التخييل في تاريخ الفن الغربي لا يمكن حصره في هذه المحطات الخمس، فهناك فنانون يصعب حصر عددهم عملت المخيلة في إبداعاتهم دوراً شديد الفاعلية، كما في لوحة «الفارس والشيطان والموت» لدورر، وهناك أيضاً أعمال الشاعر وليم بليك ولوحاته التي كان معظمها من نتاج المخيلة، وكان يدرك أيضاً القيمة الأساس للخيال في إبداع ما أبدع فقال: (لن أقوم بالمقارنة والاستدلال، إن مهمتي هي الإبداع) (٢٣). إن هناك كثيرين سواه ولكن التوقف عند الأكثر تأثيراً في الحركة التطورية العامة للفن التشكيلي هو الأجدى.

خامساً - اللوحة واغتيال الخيال:

تنشأ في هذا الإطار مفارقة شديدة الخصوصية بين الصور الخيالية ونقلها إلى الصيغة الحسية الخالصة التي تتسم بها اللوحة، فمن الممكن أن يتخيل الفنان أكثر الصور غرابة وأكثرها ابتعاداً عن إمكانية التحقق الواقعي، ولكن هذه الصور تفقد قدراً كبيراً من جانبها الخيالي بمجرد رسمها لأن مجرد رسمها يعني وضعها في حالة مقاربة لإمكانية التحقق الواقعي، بالإضافة إلى أن مجرد توضعها على قماش اللوحة، يعني في الحد الأدنى درجة ما من التحقق والتجسد الواقعيين. ونستطيع عموماً أن نجمل التعارضات الكبرى بين اللوحة والنشاط التخييلي في النقاط الرئيسة التالية:

١/٥- الحسية والمادية:

اللوحة بوصفها فناً بصرياً من أكثر الفنون حسية، شأنها في ذلك شأن النحت الذي يعد فناً لمسياً وبصرياً في آن واحد واللوحات الحديثة صارت تعنى أكثر فأكثر بطرح الإحساسات اللمسية، وهي على هذا الأساس أكثر حسية من الموسيقا والأدب، وميزتها من هذه الناحية أنها تطرح وجوداً مادياً يحتل حيزاً ما في الفراغ بمجرد صنع الإطار وشد القماش، وميزتها التالية أن ماديتها الصرفة تنمو وتتسع مع كل ضربة ريشة، وتتلاشى الخيالات السابقة بالتالي شيئاً فشيئاً مع كل ضربة ريشة، وهذا التحيز المادي الصرف القائم في مقابل الصبغة غير المادية التي تتمتع بها إنجازات فنية أخرى كنظم قصيدة أو كتابة قصة أو مقطوعة موسيقية، هو الذي يجعل الفن التشكيلي قادراً على تلبية حاجة الفنان للإنتاج وممارسة الفاعلية الإنسانية، حتى لو لم يلق العمل التشكيلي المنتج ما ينتظره صاحبه من ترحيب وتقدير.

والتحيز المادي للوحة أيضاً - أي شغلها حيزاً مادياً في الفراغ - يؤهلها موضوعياً للدخول في عمليات الإنتاج ذي الطابع السلعي، وعمليات المنافسة والانضمام إلى ما يسهم في إنجاز التراكم، على الصعيدين الثقافي والسلعي، بغض النظر عن جعل ما نشير إليه في هذا الصدد سبيلاً للغض من القيمة المعنوية الثقافية للوحة أو الرفع منها، فالمهم من هذه الإشارات إلى مادية اللوحة وحسيتها الواضحة، إبراز المفارقة بين الخيال الذي تتغذى منه وتستهلكه ليموت بعدئذ على سطحها، بحيث تشبه هذه العملية بصيغتها المبسطة عملية تمثل الإنسان للغذاء وتحويله إلى طاقة وعضلات، أو استهلاك ضوء الشمس وتحويله إلى يخضور عند النبات، أو استهلاك النحل للرحيق وتحويله إلى عسل.

ومع ذلك فقد لقيت السمة الحسية المادية للفن عموماً، وللتشكيل خصوصاً، تقديراً مبالغاً فيه في بعض الأحيان، فهناك من جعله يتفوق بسبب هذا الجانب على الفلسفة التي تعجز عن أن تحيا خارج عالم الأفكار المجردة، وهناك من جعله أفضل من العلم لأنه (يمكن الفنان من تحريك العديدين بتفكيره في الحياة، لأنه عمل محسوس يجسد الصور بطريقة لا يقدر عليها العلم) [٢٤] بالإضافة إلى أن التخييل في الإطار العلمي لا يستطيع تحويل المادة المتخيلة إلى صيغة مادية حسية بالبساطة نفسها التي يفعلها الفن.

٢/٥- اللوحة بوصفها مجالاً للتجريب:

ولا تقتل اللوحة عملية التخييل من خلال حسيتها وماديتها فقط، بل تقتلها أيضاً بوصفها مجالاً للتجريب، فهي ميدان نموذجي لإجراء عدد غير محدود من التجارب البصرية وتجارب استيلاد الأشكال والألوان والتكاوين، فيحدث كثيراً أن يتصور الفنان أشكالاً معينة لوضعها داخل اللوحة، وعندما يبدأ في محاولة إنجازها تقوده مسيرة الإنجاز إلى أن يجري عدداً من التعديلات على تلك التصورات التي كانت قائمة في مخيلته، ومن الممكن أن يتم نسف تلك التصورات نهائياً، ويتم استبدالها بتصورات جديدة تفرضها سيرورة العمل، وسيرورة التفاعلات التجادلية الجديدة التي تجري بين الوعي والمخيلة، وبين اليد والعين، والعلاقات القائمة بين طبيعة الألوان والخطوط وغير ذلك مما يجري في فضاء اللوحة، مع ملاحظة استثناء الحالات الأخرى للرسم التي لا تتدخل فيها المخيلة تدخلاً حاسماً، كما يحدث في رسم «الموديل» أو الطبيعة الصامتة وسوى ذلك مما لا يتطلب تشغيل طاقة التخييل. وذلك كله يقلص المساحة التي تحتلها المخيلة في اللوحة، بالإضافة إلى أن الارتباط الدائم بين الفن

التشكيلي وعملية الرؤية يجعل هذا الفن محكوماً دائماً بتحويل الأشكال الخيالية غير المرئية إلى أشكال مرئية، وهو لا يكتفي بذلك فقط بل يفعل الأمر نفسه مع الأشياء المرئية نفسها، فالرسم الحالي حسبما يقول بول كلي: (لا يحاول أن يعيد تصوير المرئي ولكنه يجعله مرئياً) (٢٥).

٣/٥- اللوحة ونشدان الحقيقة:

الحقيقة في هذا الإطار تتضمن الواقع وتتجاوزه في آن واحد، ومقولة الحقيقة تنتمي إلى حيز الفلسفة التي تعنى بالواقع وبما هو خارج الواقع أيضًا، أكثر من انتمائها إلى حيز الفن. ولذلك فإن سعي الفن التشكيلي للبحث عنها ونشداها تجعله يضطر موضوعياً إلى العبور بقنوات الواقع مهما اشتط الخيال، وتراكبت وتعقدت آلياته، ومما لاشك فيه أن الفنان يجعل الخيال في طليعة الوسائل المعتمدة لصياغة رؤيته للحقيقة، وخصوصاً إذا كانت هذه الحقيقة ذات طبيعة ذهنية مجردة، أو كانت مصطبغة بمقادير منها. وقد منحت الرومانسية الخيال وآلياته دوراً شديد الأهمية في العملية الإبداعية وفي الصياغة التي اقترحتها للوصول إلى الحقيقة (فبعمل الخيال يدرك الفنان الحقيقة، لا كموضوع ولا كفكرة، وإنما يدركها في صورة.: الفن إدراك خاص للحقيقة) (٢٦).

والطبيعة الحسية للفن التشكيلي تغري الفنان باللجوء إليها واعتمادها لطرح رؤاه المختلفة للحقائق ذات الطابع المجرد غير الحسي، ومن خلال الإدراك الحسي (يعتقد الفنان أن الحقيقة الفنية موجودة خارج كيانه وهو يدأب على البحث عنها وكشفها وتسجيلها) (٢٧) وهي إلى جانب ذلك تعد موضوعاً جمالياً، أو بالأحرى تعد فكرة البحث عنها في طليعة الموضوعات الجمالية التي تناولتها الفنون

بمختلف أجناسها، ويجري الحديث عن الحقائق بصيغ احتفالية، ويجري وضعها أحياناً نقيضاً لأية عملية تخييلية، وربما تذهب الفنون بالأمر إلى حد ربط الفكرة الجمالية وحصرها بمقدار ما تكتشفه وتطرحه من حقائق موضوعية مترسخة في الواقع، ومنقطعة بالتالي عن أشكال التخييل، فتطور الفن (المعقد والمتناقض يفضي، في المحصلة النهائية إلى التعمق في كشف القيم الفنية، التي تنطوي عليها المؤلفات الأصلية، وإذا لم يقبل العصر التحفة الفنية لأسباب معينة، أو لم يستوعبها استيعاباً كافياً فإن الحقيقة ستنتصر عاجلاً أم آجلاً، ونحن نرى في ذلك مظهراً آخر للتقدم في الفن يمكن وصفه في الصيغة العامة، بأنه توسيع للنطاق الجمالي) (٢٨).

٤/٥- اللوحة بوصفها وثيقة تشهد على عصرها:

وفي هذا الإطار أيضاً يستحسن ألا نتحدث عن اللوحات التي تسعى إلى محاكاة الواقع بشكل مثالي أو طبيعي تلقائي، فالخيالات التي تبتعثها مخيلة الفنان في فترة زمنية معينة تختلف موضوعياً عن التي يمكن ابتعاثها في عصر مغاير سابق أو لاحق، لقد كان جميع ما يضج به عصرنا الراهن من مخترعات وقفاً على المخيلة الإنسانية في القرون الماضية، وإذا أراد ابن القرن العشرين أن يتخيل شيئاً جديداً، فمن الطبيعي أن يتخيل ما عجز عصره عن اختراعه، شيئاً يمكن أن ينتمي إلى عصور غابرة أو مستقبلية لكنه يخرج عن منطق ما يعد معقولاً ومنطقياً في عصره، ومن الناحية التسجيلية الخالصة كان يمكن الاكتفاء بعمليات التصوير الفوتوغرافي في مجال إكتشاف المناطق الجديدة على سطح الكرة الأرضية والفضاء الخارجي، لو لم يحرص الفن التشكيلي على جعل نفسه شاهداً على اكتشافها، ولذلك نرى أن (ظهور فن رسم المناظر الطبيعية يرجع إلى عصر متأخر، أو

منصة الرسام في جليد المحيط المتجمد فهي ظاهرة لم نرها إلا في القرن العشرين. وفي أيامنا هذه تتجه أنظار الرسامين إلى الفضاء) (٢٩) وعمل الرسام في هذا المجال عمل تسجيلي توثيقي تتقلص فيه التصاوير والعناصر الخيالية إلى حد الانعدام في بعض الأحيان، ولا شك في أن هذا الجانب التوثيقي الذي يؤدي وظيفة الشهادة على العصر يمكن أن يعد ميزة للوحة – الزيتية خصوصاً – بوصفها أقدر على مقاومة البلى وعناصر التلف، وهي إلى جانب ذلك تدخل متعة إضافية إلى قلب مالكها لأنها (تنقل صورة حاضرة إلى أحفاده في المستقبل) (٣٠). والمسألة الآن ليست مسألة مفاضلة بين الجانبين التخييلي المنقطع عن الواقع، والتوثيقي، فالتخييل بحد ذاته يعد عملاً توثيقياً. إنها مجرد إشارة إلى تعارض إضافي بين التخييل وفن الرسم وهذا التعارض القائم في الجانب التوثيقي جعل اللوحة تتحول (من نافذة خيالية مفتوحة على العالم إلى خزانة حديدية تودع فيها المرئيات) (٣١).

٥/٥- التخييل في عصر الثورة العلمية والمعلوماتية الراهنة:

يلعب التقدم العلمي الهائل الذي أنجزته البشرية دوراً مزدوجاً، أو يشكل سلاحاً ذا حدين، في العلاقة بين النشاط التخييلي والفن التشكيلي، فهو يطلق الخيال من جانب ويحده ويقلم استطالاته ويقلص مجاله من جانب آخر، وسيقتصر الحديث على الجانب الثاني في هذه الفقرة.

إن كمية الآلات التي يتعامل معها الإنسان في جميع أنحاء العالم تصيب خياله بشيء من الإحباط الناجم موضوعياً عن أن هذه الآلات بتطورها الهائل وتعقد تركيبها وعملها، وتنوعها تتجاوز حدود مخيلته على التصور، وتقنعه بأن مخيلته تعاني عطالتها الخاصة بسبب ما تعجز عن اكتناهه، وحتى عن مجرد تصور وجوده، ولا يفترض بالمرء

أن يكون عالماً ميكانيكياً لتعاني مخيلته ما نفترض أنها تعانيه، فالمقصود في هذا السياق هو الفنان التشكيلي الذي يجب أن يتعامل مع أي شكل جديد مهما كان نوعه ووظيفته، بوصفه موضوعاً بصرياً يعني الثقافة البصرية الخاصة للفنان، ويتمتع بقابلية إعادة إنتاجه من خلال عمل تشكيلي محتمل، لقد استطاعت الحضارة الحديثة وما فيها من مكتشفات مذهلة في الاتجاهين: اللامتناهي في الكبر والاتساع، واللامتناهي في الصغر والتلاشي، ان تقلص المساحات التي يمكن أن ترتادها المخيلة، وقد لعبت الرسوم المنتجة بواسطة الكومبيوتر الدور نفسه، حيث بدا أن الكومبيوتر يمارس العملية التخييلية بدلاً عن الإنسان.

وإلى جانب ذلك نجد ان الآلة بتنظيمها الصارم وآلية عملها الدقيقة، وحركاتها المحسوبة، تتعارض مع النشاط التخييلي في الإطار التشكيلي الذي يضيق بالمنطق وفكرة الصرامة، ولغة الأرقام والحسابات الدقيقة، وربط الأسباب بنتائجها، وغير ذلك مما هو قائم في فكرة أبسط الآلات.

وقد نوقشت علاقة الفن التشكيلي بالآلة والتقدم التكنولوجي في الغرب على نطاق واسع، وتضمنت تلك المناقشات صلات التكنولوجيا الحديثة بالجانب التخييلي من عملية الإبداع في الفن التشكيلي، وقد ذهب (بعض فلاسفة الفن كروسكن وسولي برودوم إلى أن الصناعة الإنسانية سيزداد تنافرها مع الفن، فإن الآلات التي اخترعت اليوم لا تطاوع الخيال كآلات الأمس، كما أن آلات الغد ستكون أقل مطاوعة من آلات اليوم) [٣٢]، ولكن حالة التعارض بين صرامة الآلة ودقتها وبين انطلاقات الخيال كانت على درجة كبيرة من التداخل والتجاذب المتبادل، فقد كانت مسارح المكنات تعاصر (منذ القرن الخامس عشر تأملات الرسامين في تمثيل منظور المكان، وهي تدل بالضبط على

حالة التداخل بين الأبحاث الفنية والأبحاث العلمية، وبين الخيال والحساب، تلك الحالة التي استمرت بلا انقطاع حتى القرن الثامن عشر، ولكنها وجدت محصورة في بعض الأعمال لمجرد التطبيق، واستبعدت عنها كل مبادرة حرة لحافر الرسوم. أما في القرن التاسع عشر فإن الحالين أصبحا مفصولين تماماً) [٣٣]. ومن المستحسن أن نشير إلى أمر آخر يتعلق بأن فنانين معاصرين كثيرين مازالوا ينظرون إلى الآلات والمخترعات الحديثة بوصفها موضوعات غير جمالية (فالصناعة والفن يسيران في اتجاهين متعاكسين) [٣٤] حسبما يرى ذلك جويو.

٦/٥- الصورة الخيالية مكونة أساساً من عناصر واقعية:

تقع هذه الفكرة في طليعة ما تتمسك به الاتجاهات الواقعية لطرح دعاواها ومسوغات توجهاتها على مختلف الأصعدة، وتتلخص في أن الإنسان عاجز موضوعياً عن تخيل شيء من خارج التجربة الإنسانية بمستوييها المادي والمعرفي،فأكثر الصور غربة وابتعاداً عن إمكانية التحقق الواقعي يتألف أصلاً من عناصر واقعية، ويقتصر دور الخيال على مجرد التوليف بين ما يستحيل توليفه في الحياة الواقعية، كما في التصورات الشائعة عن الجن والغيلان، أو سواها من الكائنات غير الموجودة في التجربة الواقعية، فيمكن أن يتخيل المرء صورة الغول بأسنان مخيفة وأظافر طويلة معقوفة، أو تضع له المخيلة ذيولاً متعددة، ويمكن أن تحول شعره المخيف إلى أفاع.. إلخ. ولكن جميع هذه العناصر التي يمكن تخيلها لإنشاء صورة الغول مأخوذة من الواقع، كالأظافر والأسنان والذيول والأفاعي [٣٥]. وأكثر الصور التي تواترت في مخيلة البشرية هي صورة المعبود، منذ عهد البشرية بالتفكير حتى العصر الراهن، حيث يذهب بعضهم إلى عد تطور

صور المعبود في المخيلة الإنسانية معياراً لتطور البشرية في مراحلها المختلفة (فيعد تطور المظهر الخارجي لهذه العفاريت والأرواح والآلهة هو الجانب الأكثر إمتاعاً، والأعظم جدوى بالنسبة لفهم أقدم أشكال الصورة... وفيما بعد تتخذ الصورة شكلاً أي أنها تتحدد. فنحن نلتقي في البداية آلهة على شكل وحوش، مثل الهدرا والتنين والغرفين والمدورة. على أن هؤلاء الآلهة لم يأخذوا معنى الغيلان السلبية هذا إلا في وقت لاحق، حين ارتفع الآلهة والأبطال إلى درجة التشابه مع البشر... بعدئذ نلتقي بنوع آخر، نصفه إنسان ونصفه الثاني حيوان كالسيرانة والقنطور وأبي الهول... وأخيراً نلتقي آلهة تشبه الإنسان من نمط آلهة الأولمب الإغريقية) (٣٦).

فمن الواضح أن وجود كائنات نصفها حيوان ونصفها إنسان وقف على مخيلة الإنسان، ولكن العناصر المكونة الأساسية للصورة هي عناصر موجودة في الواقع من غير شك، ولابد من الإشارة إلى أن هذا الموضوع يحتمل الكثير من الأخذ والرد والجدال على مختلف المستويات، والأهم في الأمر هو القوة التي يمتلكها الواقع للتدخل في تكوين الخيال إلى درجة جعل جميع عناصر الصورة المتخيلة مستمدة من الواقع، والواقع فقط.

سادساً - التخييل والاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة:

لا شك في أن الاكتشافات والفتوح العلمية والمعرفية الجديدة في مجال الفيزياء الكونية، والسفر اللانهائي في الفضاء الخارجي، والتراكيب الذرية والبلورية لمختلف العناصر التي يتشكل منها الكون، مكنت المخيلة البشرية من ارتياد أقصى الشواطئ الكونية المسرفة في الابتعاد، والتوغل عن عالمنا الذي بدا في ضوء المعارف الحديثة شديد المحدودية والضآلة، وهذا ما فتح أمام الحركة التشكيلية

مجالات شديدة الرحابة والاتساع، لكنها مازالت تبدو مترددة في ارتيادها.

إن من أصعب الأمور في هذا العصر الزاخر بكل شيء أن يستطيع بحث متواضع أن يحيط بما يجري إنتاجه من أعمال تشكيلية على مستوى العالم، أو حتى على مستوى المنطقة أو البلد، ولذلك ربما كان مسوغاً – أو مفهوماً في الحد الأدنى – أن يصاب البحث – أي بحث – بآفة المحدودية والانتقاء، فجميع ما سبق ذكره من محطات في تاريخ التشكيل الغربي، برز فيها دور المخيلة، لا يستطيع ان يفي المخيلة الإنسانية في إطار التشكيل ولو جزءاً يسيراً من حقها، ومهما قيل بشأن التعارضات الموضوعية التي سبقت الإشارة إلى أبرزها بين النشاط التخييلي واللوحة بوصفها واقعاً طارئاً يقتل ما كان حياً في الخيال، فإن من المستحيل عزل إنتاج اللوحة عن هذا النشاط، ومن المستحيل أيضاً ان يجري أي إنتاج فني بمعزل عن النشاط التخييلي، حتى في إطار أكثر النزعات الفنية مادية وواقعية، حتى ولو كان الشكل حسب تعبير أرنست فيشر مجرد (تجميع للمادة بطريقة معينة، وترتيب معين لها، وحالة نسبية من حالات استقرارها) (٣٧)، من غير أن يعني ذلك أن الاتجاهات الواقعية – المادية في الفن تقلل من شأن العملية التخييلية، فهي قائمة حتى في التعامل المباشر مع موجودات الطبيعة (فتنشأ إمكانية تخييلية للأشكال مختلفة عن الأشياء الموجودة في الطبيعة، فالتخيل الخلاق هو معرفة ماهو ممكن، وهو يصدر عن الظروف الحقيقية للحياة والمشكلات التي تنشأ حتى يتم حلها) (٣٨).

ويمكن المضي بعيداً في الاتجاه الذي يجعل الفن بأجناسه كلها ملازماً لحالة التخييل التي تنشىء في وعي الإنسان متعها الخاصة، فالفن (يضاعف حياتنا مثنى وثلاث: إذ يضيف إلى الحياة

الواقعية حياة خيالية تنفق الفائض من عواطفنا المضطرمة، وتعوض عن وظائفنا العاطلة، حتى ليمكن أن نقدر أن الفن، هذا الترف الخيالي سيصبح ضرورة لازمة لجميع الناس كالخبز اليومي سواء بسواء) (٣٩).

إن جملة التعارضات التي يمكن قيامها بين اللوحة والخيال تستند إلى التعارض بين المرئي والمتخيل، بين الرؤيا بالبصيرة والرؤية بالبصر، وخصوصاً أن اللوحة تتعامل مع الحاستين الأكثر تدخلاً في التفريق بين الحقائق وسواها، بين الموجودات الواقعية والموجودات المتخيلة، وهما حاستا البصر واللمس.

فالرؤية لا تقتل المخيلة بل تسهم في إغنائها وتغذيتها وإطلاقها إلى أبعد الآفاق، لأن كل عملية رؤية – مهما كانت محدودية مداها – هي توسيع حتمي للمعرفة، و (كلما ازددنا معرفة ازددنا رؤية) (٤٠)، والفن بدوره (يستمد قيمته مما لا يقوله بل مما يوحي به) (٤١). إن أية عملية إبصار تستطيع موضوعياً أن تستثير الخيال، وتجعله يذهب إلى أبعد من المرئي بالعين، إلى ما يمكن أن يقع وراءه أو بعيداً عنه، سواء كانت عملية الإبصار محدودة أم واسعة، وسواء كان المرئي كبيراً غنياً أم ضئيلاً. صحيح أن المرئي يمكن ان يحكم المخيلة بسلوك مسارات معينة تحددها موجودات المرئي نفسه، لكن هذه الموجودات لا تشكل أكثر من نقطة استناد أو انطلاق سرعان ما يتجاوزها الخيال إلى كل شيء. ويمكن الذهاب في هذا الاتجاه إلى أنه كلما ضاقت مساحة الرؤية ازداد الخيال تأججاً ونشاطاً، ففي إحدى المناقشات بين أحد المبشرين المسيحيين وزعيم إحدى قبائل العراة وسط أفريقيا، أبدى المبشر استياءه واعتراضه على العري الكامل لنساء القبيلة، فأجابه زعيم القبيلة مؤكداً أن (تستير ذلك الشيء يلهب الخيال ويجعل الفضول شرهاً) (٤٢). والاتجاهات الفنية

الحديثة بمجملها اعتمدت الخيال لإستلهام موضوعاتها وأشكالها أكثر مما اعتمدت الواقع وخصوصاً بعد اختراع الكاميرا التي صارت قادرة على نقل الواقع ومحاكاته بكفاءة عالية ضمن زمن شديد الضآلة، فقد أدى اختراعها إلى أن يبحث الفنان عما تعجز عنه الكاميرا، ووجد في مخيلته قدراً هائلاً مما ينشده بهذا الخصوص، ولكن من طبيعة الأمور أن تتفاوت الأعمال والاتجاهات الفنية في نسبة اتكائها على التخييل، ولذلك لابد من الاكتفاء بالإشارة السريعة إلى بعض المحطات التي يتسم تعاملها مع المخيلة بسمات خاصة، كالخيالية والسريالية، ونزعات التغريب والتجريد.

لابد من الإشارة إلى وجود تداخلات لا حصر لها بين الاتجاهات الفنية المختلفة داخل اللوحة الواحدة، واللوحات التي تستطيع تمثيل الاتجاه الذي جعلها تاريخ الفن والنقد الفني تنضوي تحته هي لوحات قليلة عموماً، قياساً إلى اللوحات التي تتداخل الاتجاهات وتتفاعل أو تصطرع على سطوحها، وقد جرى نوع من الخلط الناجم عن استعمال المصطلحات العربية المقابلة للأصل الغربي، وكان الخلط أكبر لدى الكتلة الاجتماعية الكبرى غير المهتمة بالفن التشكيلي، حيث يجري لدى هذه الكتلة دمج جميع الاتجاهات الفنية التي لا تعتمد محاكاة الواقع داخل تسمية عامة مبهمة يطلق عليها اسم التجريدية أحياناً أو الخيالية أو السريالية أحياناً أخرى، والمهم الآن لدينا هو إمكان تناول الخيالية التي اقترحت مقابلاً للكلمة الفرنسية metafi-sique والسريالية التي أبقت الترجمات العربية على لفظها اللاتيني surealisme

ودعيت أحياناً أخرى بالتغريبية تحت غطاء واحد من ناحية صلتهما العميقة بصور المخيلة. مع ضرورة التفريق في درجة الاتكاء على المخيلة بين لوحة وأخرى وبين اتجاه وآخر، وملاحظة أن ما

يجري التخويض فيه في إطار إستنطاق اللوحات لا يفترض أن يكون مطابقاً بالضرورة للكيفية التي أنجز عبرها الفنان عمله، إذ لا يستطيع أحد أن يعرف معرفة دقيقة أو تقريبية مدى الاتكاء الفعلي للفنان على مخيلته في ابتكار صوره المختلفة.

الخيالية بوصفها مدرسة أو اتجاهاً تتلخص في (وضع الحقيقة في مستوى المجهول والغموض والأحلام واللاشعور) [٤٣] وهي في ذلك تتناول ما تتناوله السريالية عموماً من ناحية محاولة الغوص في عوالم الأحلام، ومحاولات سبرغور أعماق النفس الإنسانية والراقات الأدنى والأعمق، فيما أطلقت عليه مدرسة التحليل النفسي اسم «اللاشعور»، واستطاع الفنانون المصنفون في هذا الاتجاه ابتداع أشكال مطلقة الجدة، مكونة من جزئيات تحاكي الواقع بكفاءة منقطعة النظير من ناحية المهارة التقنية والقدرة على التصوير المتقن، لكن الصياغة العامة للمشهد والتوليف بين العناصر المكونة للعمل تسعى إلى قطع الصلات مع الواقع قطعاً كاملاً.

والنقطة التي يجب إبرازها في هذا السياق ضرورة التفريق بين الصور الخيالية الناجمة عن الرؤى الكابوسية، والأحلام التي تنتاب الإنسان بشكل غير إرادي سواء كانت أحلاماً في المنام أم أحلاماً في اليقظة من جانب، وبين الصورة التي تخلقها المخيلة بشكل واع وإرادي من جانب آخر، حيث يتسم إنتاج صور الكوابيس والأحلام بالسلبية التي تخلو من الفاعلية الإنسانية، ويقتصر فيها دور الفنان على الانفعال السلبي والتأثر بما يحدث له مقابل الفعالية الإيجابية الواضحة لعملية التخييل، التي تجعل خياله يعمل ويبتكر بشكل واع وإرادي. بحيث يمكن تشبيه رسوم الأحلام والكوابيس بالغوص داخل بئر مظلمة، والرسوم التي تخلقها المخيلة الواعية بارتقاء برج عال.

ومع ذلك فإن التفريق بين ما أنتجته سلبية الحلم وفعالية التخييل

عملية صعبة، حتى داخل اللوحة الواحدة التي تحتمل غالباً غير قراءة وغير تفسير، كما في رسوم جيروم بوش التي يعدها السرياليون الأساس الذي انطلقت منه رؤاهم للعالم منذ أكثر من خمسة قرون، ويشيرون إليها على أنها تبريرات لرموز الأحلام التي رسموها، ولكن الاتجاهات النقدية ذات الصبغة الماركسية التي وقفت عموما من السريالية موقفا سلبيا لا توافق على ذلك، فتمنح رسوم بوش وكوابيس غويا أبعادا غير تلك التي يجدها فيها السرياليون، فهؤلاء يرون على لسان سيدني فنكلشتين أن بوش في رسومه كان (يعبر عن بؤس اجتماعي لم يكن في زمانه مما يمكن حله بأية طريقة واقعية، أما السرياليون فلا يعبرون إلا عن العزلة والعقم اللذين تفرضهما النفس، وهي أمور مأساوية، لا لشيء إلا لفشلهم في استغلال المعرفة التي جعلها القرن العشرون ممكنة) [٤٤]، وينفي هذا الكاتب أيضا كوابيس غويا التي جعلها السرياليون أيضا عمقا تاريخيا لأعمالهم بالحركة السريالية المعاصرة، ويرى كلينجندر أن غويا (حتى في أشد كوابيس حياته المرعبة ظل يحتفظ بسيطرته على مخلوقات تخيله، فهو لم يفقد إطلاقا حتى في أشد حالاته يأسا إيمانه بالانتصار الكامل للحرية) [٤٥].

إن البناء الدقيق والتصوير المرهف المتقن للأعمال السريالية البارزة تسير في إطار مناقض لما ترمي به الحركة السريالية من غوص سلبي في صور الأحلام التي تأتي موضوعيا ضمن حالة شاملة من القلق والتشوش، وخصوصا ما تعلق بمحاولات المعلمين الكبار لرسم بعض الأفكار الجديدة وتحويل الفكرة إلى صورة، كما في كثير من أعمال سلفادور دالي، ولوحة ما غريت المعرفة باسم «الفكرة الواضحة» التي يجعل فيها غيمة تمطر صخرة عظيمة بدلا من المطر، أو لوحته الأخرى المعروفة باسم «النصر» وفيها تدخل

غيمة من باب نصف مفتوح مزروع في الرمل من غير بناء أو جدران حوله، وكما في إحدى اللوحات الأخرى التي ضمت شرفة زجاجية تطل على منظر طبيعي جميل لكن الزجاج تعرض فيها للكسر، فجعل الفنان للزجاج ذاكرة، فترك الشظايا الزجاجية المكسورة تحتفظ بالمنظر الذي كان مرئيا من خلالها قبل تعرضها للكسر، وهنالك أيضا أعمال تانغي المعروفة تحت اسم «لعبة الأقواس» التي لا يبدو فيها أن الفنان يقدم أشكالا من موجودات الطبيعة، لكن صرامة التكوين وروعته وإمكانية المشابهة بين الأشكال وصخور ممكنة الوجود أعطى أعماله طاقة خاصة على الأسر وإطلاق المخيلة إلى عوالم شديدة الغموض والتغريب والتلغيز، وربما تظل غامضة حتى في مخيلة الفنان الذي أنتج العمل.

من الجدير ذكره أيضا قدرة اللوحة على إحداث عمليات فاعلة من التخييل لدى المتلقي، من غير أن تضم رسوما خيالية بالضرورة، إن هناك لوحات كلاسيكسة وواقعية كثيرة تضع المتلقي في لب ما يسمونه في النقد الأدبي «أفق التوقع»، اللوحة، إلى جانب ما تبتعثه من إحالات وخيالات تنطلق أيضا مما هو موجود وتغادره من غير أن تعود إليه بالضرورة، ونجدها أيضا تكتسب انغماسها بالزمنية رغم غلبة السمة المكانية عليها، ففي لوحة «غرق قارب الميدوزا» لشيريكو نجد المتلقي يبذل جهده بحثا عن وسيلة تمكن أنصاف الموتى وأنصاف الأحياء الباقين على الطوف من النجاة، وفي اللوحة التي رسمها روبنز لزوجته الشابة وهي توشك أن تتعرى، أو أنها كانت عارية قبل لحظات من تثبيتها في اللقطة التي صورها فيها الفنان، يرى بيرجر (أن من السهل علينا أن نتخيل زوجة روبنز وهي عارية تماما قبل اللحظة التي سحبت فيها الفرو على كتفيها، فالمراحل المتعاقبة التي سبقت ولحقت لحظة الإبانة الكلية قد تم التسامي بها،

وهي يمكن أن تكون أية مرحلة أو يمكن أن تكون كل المراحل في وقت واحد... فلا يواجهنا جسدها كمرأى مباشر بل كتجربة) (٤٦).

باختصار.. إن من مقاييس العمل الجيد قدرته على طرح الأسئلة، وإثارة الحواس والملكات الذهنية الأخرى، بحيث لا تتأتى أهميته مما يضمه من عناصر وموجودات فقط، بل من خلال ما تحيل إليه الموجودات خارج حدودها، ومن خلال ما تبتعثه من مناخات وعوالم لا وجود مباشرا لها داخل حدود اللوحة.

الاتجاهات الأكثر حداثة بالمعنى الزمني لم تقم وزنا كبيرا لعملية التخييل، كفن الإعلان وفن التلصيق «الكولاج» والتصوير الضوئي «الفوتوغرافي» وفنون الخداع البصري، وفن الكاريكاتير وبقية الوسائل المعتمدة لمخاطبة الوعي عن طريق حاسة البصر، لقد اقتحمت الصورة الإعلانية بكافة أشكالها حياتنا المعاصرة، ولا يستطيع ابن القرن العشرين أينما كان أن يعزل عينية عن التعامل معها، وبدا أنها حلت محل الفنون البصرية كلها، وخصوصاً الإعلان التجاري، لأن الإعلان السياسي والأشكال البصرية للدعاية السياسية تقلصت المساحة التي كانت تشغلها قبل العقد الأخير من القرن العشرين إلى حد كبير، والتنافر القائم بين الصورة الإعلانية وعملية التخييل يكمن في الصفة الراهنية لموضوع الإعلان (فالصورة الإعلانية تخص اللحظة، يعني أن عليها أن تتجدد على نحو متواصل وأن تكون عصرية) (٤٧) وصلتها الواهية بجانب من العملية التخييلية تكمن في عدها أحيانا (باعثا على الحنين إلى الماضي، إذ عليها أن تبيع الماضي للمستقبل) (٤٨).

وبالنسبة لفن «الكولاج» والتصوير الضوئي وفن الكاريكاتير، فهي تستخدم عموما لغايات إعلانية مختلفة تجارية أو سياسية، وتتداخل الغايات أساسا على أغلفة الدوريات الإعلامية التي صار حصرها

غاية في الصعوبة، فالأغلفة ذات التصاميم الجميلة المتقنة، والألوان الزاهية التي تجتذب العين من مسافات بعيدة لإغراء المشاهد بشرائها تطرح الجانبين السياسي والتجاري معا، بحيث تصبح السياسة نوعا من التجارة، وتأخذ التجارة بعدها السياسي الصريح، فلا يستطيع تفكير سياسي معين أن يصل إلى العدد الأكبر من البشر ما لم يتقن فن المخاطبة والتواصل، ولذلك يسعى إلى أن يستثير الانتباه من خلال الصورة الإعلانية التي صار منتجوها يستخدمون مختلف أنواع الصور والوسائل التكنولوجية التي أتاحتها الحضارة الحديثة لإنجازها بصيغتها المثلى، وكلما كان البيع أكثر انتشارا وأكثر عائدية كانت الفكرة التي يجري ترويجها عبر الصور أكثر شيوعا وانتشارا، بغض النظر عن طبيعتها، والأمثلة أكثر من أن تحصى لأننا نجدها على أي غلاف لأية مجلة أو كتاب صادر في نهايات القرن العشرين، والأمر أكثر اتضاحا في قوائم إصدارات الكتب التي توزعها الجهات الناشرة بشكل مجاني في مختلف المعارض والمناسبات.

ومع ذلك لابد من الاعتراف بأن بعض فنون الكولاج والإعلان ذات الطابع السياسي البحت حققت في مجال التصوير الذي يستثير المخيلة نتائج عظيمة، وخصوصا لدى بعض الفنانين البولونيين والألمان الشرقيين قبل توحيد ألمانيا. وبالنسبة لما أنجزه الفنان المجري المشهور فازاريللي في إطار الخداع البصري، فإن أعمال الخداع تتصل بأحد الجوانب الأساسية من عملية التخييل، أي الإيهام، الذي يطرح متعة خاصة ناجمة عن هذه المفارقة بين الرؤية والمعرفة، فنحن نعرف أن عيوننا تخدعنا في رؤية الأشياء والأشكال الهندسية خلافا لما هي عليه في واقع الأمر، واجتماع المعرفة والخداع معا يطرحان هذه المتعة الخاصة، و (العلاقة بين ما نراه

وبين ما نعرفه ليست بالعلاقة المستتبة، فكل مساء «نرى» غروب الشمس و «نعرف» أن الأرض تدور مبتعدة عنها ومع ذلك فإن المعرفة والتفسير لا يتطابقان مع البصر) (٤٩).

إن أي عمل فني سواء كان لوحة أم قصيدة أم غير ذلك يكتفي بقول ما يحتويه من أشكال وألوان أو كلمات فقط، هو عمل فقير، وعاجز عن الصمود لامتحانات الديمومة والتواصل والاستقبال، وطبيعي أن يستمد الفن قيمته من غزارة العوالم التي يبتعثها ويحيل إليها، ويجعلها تعيش وتضطرم في المخيلة، وفي كل ما يقع وراء العملية الميكانيكية للرؤية المبسطة المباشرة، اللوحة المهمة هي اللوحة التي تستطيع أن تحول تجربة الرؤية المبسطة إلى تجربة عميقة في الرؤية، ربما لا يستطيع المشهد المرئي بوضوح أن يعطي سوى نفسه، فإذا تعرض لعملية تضبيب معينة، أي إذا نظرنا إليه من خلال طبقة ما من الضباب فإن المخيلة تجعلنا موضوعيا نرى في المشهد نفسه أكثر مما يضمه بشكل فعلي، بالإضافة إلى أن ذلك يحرضنا على شحذ البصر أكثر، وعلى إشراك البصيرة في عملية الرؤية من أجل أن نرى أفضل وأعمق. والإنسان الذي جعلته الحضارة الحديثة شخصا متطلبا، أو بالأحرى شديد التطلب، لم يعد يكتفي بالرؤية البسيطة، وإنما صار يتقصد الرؤيا بمعناها الأشمل، وربما كان ذلك وراء جميع ما جرى إنجازه من أعمال تشكيلية رفضت أن تكون مجرد محاكاة سلبية أو «غبية» للواقع.

الهوامش

١- كارل ماركس - نقلا عن «الواقعية في الفن» - سيدني فنكلشتين - ت. مجاهد عبد المنعم مجاهد - مراجعة د. يحيى هويدي - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ط (١) ١٩٧١. ص ٦.

٢- لسان العرب - المواد: «خيل، صور، وهم».

٣- نفسه - مادة «رسم».

٤- الواقعية في الفن - حاشية المترجم - ص ١١.

٥- طرق في الرؤية - جون برجر - ت. رضا حسحس - وزارة الثقافة - دمشق ط (١) ١٩٩٤. ص ٥٤.

٦- مسائل فلسفة الفن المعاصرة - جان ماري جويو - ت. د. سامي الدروبي - دار اليقظة العربية - دمشق ط (٢) ١٩٦٥ - مقدمة المترجم ص ١٧.

٧- Ezra Pound, - Ezra Pound: A Gridical Antholoyg, ed. By j. P. S. Sulliran, Penguin - Bovks, 1970, P. 57. والترجمة للدكتور محمد حرفوش

٨- الوعي والفن - غيورغي غاتشف - ت. د. نوفل نيوف - مراجعة د. سعد مصلوح - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ط (١) ١٩٩٠. ص ٣٠.

٩- نفسه - ص ٣٠.

١٠- قضايا الرواية الحديثة - جان ريكاردو - ت. صياح الجهيم - وزارة الثقافة - دمشق ط (١) ١٩٧٧. ص ١١٩.

١١- نفسه - ص ١١٩.

١٢- الفن في عصر العلم - أرسيني غوليكا - ت. د. جابر أبي جابر - مراجعة شوكت يوسف - وزارة الثقافة - دمشق - ط (١) ١٩٨٥. ص ٣٢، ٣٣.

١٣- النقد الفني - جيروم ستولينتز - ت. د. فؤاد زكريا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ط (٢) ١٩٨١. ص ١٥٨.

١٤- في الشعر - أرسطو طاليس - ت. متى بن يونس - تحقيق د. شكري محمد عياد - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ط (١) ١٩٦٧. ص ٢٥٨.

١٥- نفسه - دراسة المحق - ص ٢٥٨.

١٦- العملية الإبداعية في فن التصوير - د. شاكر عبد الحميد - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ط (١) ١٩٨٧. ص ١٤.

١٧- التصوير والمكننة - مارك لي بوت - ت. حافظ الجمالي - وزارة الثقافة - دمشق ط (١) ١٩٨٤. ص ٩٣.

١٨- نفسه - ص ٩٤.

١٩- نفسه - ص ١٢٣.

٢٠- الواقعية في الفن - ص ١٠٢.

٢١- نفسه - ص ١٢٦.

٢٢- نفسه - ص ١٦١.

٢٣- العملية الإبداعية في فن التصوير - ص ١٤.

٢٤- الواقعية في الفن - ص ٣٢، ٣٣.

٢٥- التصوير والمكننة - ص ٢١.

٢٦- مقدمة في نظرية الأدب - د. عبد المنعم تليمة - دار العودة - بيروت - ط (٣) ١٩٨٣. ص ١٩٢.

٢٧- الفن في القرن العشرين - د. محمود البسيوني - دار المعارف - القاهرة - ط (١) ١٩٨٣. ص ٢٨.

٢٨- الفن في عصر العلم - ص ١٨، ١٩.

٢٩- نفسه - ص ٢١.

٣٠- طرق في الرؤية - ص ١٨١.

٣١- نفسه - مقدمة المترجم ص ٨.

٣٢- مسائل فلسفة الفن المعاصرة - ص ١١٦.

٣٣- التصوير والمكننة - ص ١١٢.

٣٤- مسائل فلسفة الفن المعاصرة - ص ٣٤.

٣٥- قضايا المكان الروائي - صلاح صالح - دار شرقيات - القاهرة - ط (١) ١٩٩٧. ص ١٩.

٣٦- الوعي والفن - ص ٣٥. ٣٦.

٣٧- ضرورة الفن - أرنست فيشر - ت. د. ميشال سليمان - دار الحقيقة - بيروت - ط (١) - ص ١٤٤.

٣٨- الواقعية في الفن - ص ٢١.

٣٩- نسائل فلسفة الفن المعاصرة - ص ٣١.

٤٠- الواقعية في الفن - ص ١٨.

٤١- مسائل فلسفة الفن المعاصرة - مقدمة المترجم - ص ١٤.

42- Histoire Du Mariage, Edward Westermarck, Traduit: Arnold Van Gennep, Mercvre De France, 1935 p.239.

٤٣- التذوق وتاريخ الفن - ممدوح قشلان - وزارة التربية - دمشق - ط (١) ١٩٦٥. ص ٢٤٨.

٤٤- الواقعية في الفن - ص ١٠٢.

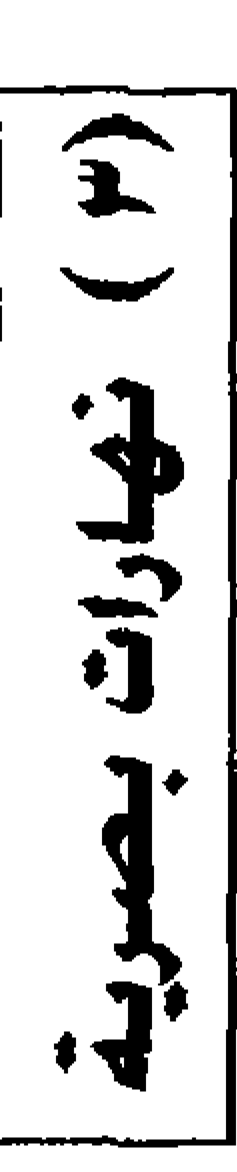
٤٥- غويا والتراث الديمقراطي - كلينجندر - لندن - نقلا عن «الواقعية في الفن» ص ١٦١.

٤٦- طرق في الرؤية - ص ٧٧.

٤٧- نفسه - ص ١٥٨.

٤٨- نفسه - ص ١٧٣.

٤٩- نفسه - ص ١١.



رحلة النور من الطبيعة إلى الروح وما وراءهما
وأهمية البصيرة في بناء البصر

مهى سلطان

الفنانون هم أبناء النور، يتوقون إليه، يستعيدونه ويشكلونه في أعمالهم بطرائقهم وأساليبهم ومذاهبهم التي تباينت على مر العصور. فنور «فيلاسكيز» أشبه بالنحل الذهبي الشفاف وهو يكتظ في الظل المعسول، في حين أن نور «روجير فانير – وابدن» أشبه بالماء الدافق على المرمر، أما نور «بيكاسو» فيقبض على اللباب العظام ويمخضه ويشكله.

فالنور عامل أساسي للإبصار، أي لمشاهدة المرئيات وأشكالها وألوانها، ولطالما كان شعور الفنان حيال الضوء يندرج في صلب إبداعه، بحيث إن أي تحول أسلوبي عام في تصويره كان يعكس تحولا أساسيا في مراحل تاريخ الفن. «فليوناردو دافنشي» مثلا

و«كارافاجو» و«راسبرنت» يمثلون تعاقباً في معالم الفكر الأوروبي.

إذ رأى «ليوناردو» قوتي النور والظلام كتوأمين. كل منهما ند مساوٍ للآخر، كلاهما ملتحمان في صراع أبدي، كما وجد فيهما «كارافاجو» الجسد والإنسان. وعلى نقيضه «راسبرنت» الذي عتم الطبيعة نفسها كي يمنح الإنسان نوراً فريداً يشع من الداخل. بينما «فرمير» أوقف تلك الحرب بين النور والظلام ووهب النصر للنور فجعله يعانق الدواخل الحميمة للنساء في حياتهن اليومية. هذا العبور بالنور من خلال الموضوع واكبه عبوراً اخرا باللون، ضمن ما أسماه المؤرخ «ميشال باستورو» بثورة الأزرق. فالأبيض الذي كان لون الضوء الإلهي والحكمة المقدسة في المفهوم الديني المسيحي، تحول إلى الأزرق في ورديات العمائر القوطية، كما حل محل اللون الذهبي في خلفيات الفنون البيزنطية. والأزرق اللاوردي هو أيضا لون الأنساق والمحيطات ومناخات السماء وأنوارها الخفية، من عهد «جيوتو» إلى «إيف كلين» – من الرمز الصوفي إلى التجريد المطلق – لم يتوقف الفنانون عن رغبتهم في الإمساك بذلك النور السماوي المثالي والمبهم.

يقول «خاستون باثلار» عن النور الأزرق الذي هو حلم الشعراء. «لا يسع الشاعر أن ينقل إلينا لونا ولكن يجعلنا نحلم به، لا يوجد مادة في العالم تقبض مباشرة على نوعيتها الأصيلة مثل سماء زرقاء».

فالحديث عن النور يقودنا إلى ينبوعه في الطبيعة، ضمن سياق الحتمية التاريخية، التي كرست استقلاليتها عن التصاوير الإنسانية، لتصبح موضوعا قائما بذاته وليس ديكورا خلفيا أو ستارة كما في أعمال «ديلا فرنشيسكا» و«تيتسيانو».

المنظر الكلاسيكي في القرن السابع عشر

أرسى قواعده نيقولا بوسان (١٥٩٤ – ١٦٦٥). تلك القواعد التي ظلت فاعلة حتى القرن التاسع عشر، فقد سعى إلى الدمج بين البعد التاريخي والمنظر الطبيعي. ومنذ إقامته في إيطاليا لم يتوقف عن الرسم في الريف المحاذي لمدينة روما، بطابع تأثيري يتبع روح الطبيعة ونظامها فكان يعيد تصوير تلك الرسوم في المحترف برؤية واقعية جعلت بعد قرون من الزمن كلاً من «سورا» و«سيزان» يستعيدان منطقه التصويري لاسيما سيزان الذي كان همه أن يُرجع «بوسان» من جديد إلى الطبيعة.

المنظر الرومنطيقي في القرن الثامن عشر

لم تظهر تغييرات بارزة في أوائل هذا القرن حيال الطبيعة التي غالباً ما كانت مثل «ديكور الأوبرا» ما خلا ذلك الإحساس الجديد الذي أظهره بعض رسامي الحيوانات "Animaliste" أبرزهم «ديبورت» في دراسات قريبة من تلك التي لـ «كورو» و«دوبيني». أما «فراغونار» فقد ثبت الضوء في تصويره للطبيعة وجعله يقولب الأحجام.. لاسيما في لوحة «الدرب المظللة» – ممهداً لـ «تيودور روسو» (صاحب مدرسة الباربيزون) في توجهه إلى الطبيعة. في النصف الثاني من هذا القرن، نشأت حركة أدبية سوف تحول النظر باتجاه الطبيعة كمكان رحب للتأمل والأحلام، لاسيما مع كتابات «جان جاك روسو» و«ديديرو» التي وجدت صداها في الإحساس الرومنطيقي الذي تأكد قرابة العام ١٧٦٠م، كما أن اكتشاف المواقع الأثرية في «بومباي» الإيطالية وكتابات الرحالة – لاسيما الأب «سان لون» – سوف تفتح الآفاق باتجاه المناظر الأثرية وصور المعالم القديمة والخرائب.

مصورو الطبيعة الرومنطيقية في انجلترا:

جون كونستابل (١٧٧٦ - ١٨٣٧). الرسام الطبيعي. المسافر المتنقل في أرجاء انجلترا الذي خاض في المادة المستحيلة للغيوم ووجوه المناخات المتقلبة للضوء والشمس والريح، على سماء يفضلها كما كتب «متلبدة ومزدحمة أكثر منها راغية ومتبددة». اتضحت عبقريته في استخدام الألوان منذ العام ١٨١٦م. كان يضع خطوطا بالريشة مكونة من ألوان نقية، مختلفة ومتجاورة ومتآلفة، ليتمكن من الحصول على تأثير طبيعي عن بعد كأنه لون واحد.

وليم ترنر (١٧٧٥ - ١٨٥١م). صائد آخر للغيوم في طبيعة انجلترا وجوارها، ويعتبر من أعظم مصوري الطبيعة. تنحصر براعته في دقة ملاحظته وذاكرته القوية مما مكنه من تصوير لوحات شاعرية عاطفية. برع في المائيات، كما استهواه فصل الشتاء فبينه من خلال أمواج البحار وسجل في كراسته العوارض الطبيعية للشمس والريح والفجر والغروب والبحر والسحاب والعواصف، بشفافية أثيرية متناهية.

مصورو الطبيعة الرومنطيقية في فرنسا

مدرسة الباربيزون (١٨٣٠ - ١٨٧٥م)، بين هذه الأعوام هجرت مجموعة من الفنانين باريس وتجمعت في قرية صغيرة تدعى «باربيزون» تبعد حوالي ٤٨ كلم عن العاصمة. فعرفت مدرستهم باسم هذه القرية، ومن أشهر أعضائها «مييه» و«ياز» و«دوبيني» و«دوبريه» وقاد هذه المجموعة «تيودور روسو». قام أفراد هذه المدرسة برسم موضوعات استوحوها من الطبيعية. فدرسوا تكوين الشجرة مثلما درس مصورو القرن الخامس عشر تشريح الجسم الإنساني.

ويعتبر «مييه» حلقة الوصل ما بين الرومنطيقي والواقعي، كما

يعتبر «كورو» أحد زعماء مصوري الطبيعة والأب الروحي للمذهب الانطباعي. وكذلك مهدت الواقعية التي تزعمها «كوربيه» في فرنسا واتجاه «بودان» في رسم المناظر الطبيعية في الهواء الطلق، لظهور مقومات الانطباعية - كمدرسة للضياء والنور.. ارتبطت بالعلم (نظرية الألوان لـ «شيفرول Chevereulå وتأثرت بمبادىء التصوير الفوتوغرافي ورسوم الطوابع اليابانية (التي كانت تنشر في مجلة «باب الصين» وتباع في شارع الريفولي - باريس).

الفنانون الانطباعيون

كانت مجموعة من الفنانين الشبان «مونيه» و«بيسارو» و«سيسلي» و«رينوار» وآخرون من الذين أطلق عليهم اسم «الانطباعيين»، واقعيين في أوائل حياتهم الفنية. فتأثر «مونيه» بالمصوّر الفرنسي «بودان» لاسيما في ابتكار أسلوب الجو المشبع بالماء والضوء عند تصوير الطبيعة في الهواء الطلق، كما اتبع «بيسارو» و«سيسلي» أسلوب «كورو»، أما «رينوار» فكان متأثرا بأسلوب «كوربيه» و«ديلا كروا». في العام ١٨٦٩ راحوا يطبقون اكتشافاتهم لنظرية التصوير الفوتوغرافي وذلك بالتعبير عما يرونه في اللحظة التي تقع عليها العين على المرئيات، تلك اللحظة الزائلة التي لا تعود ولا تتكرر في حوارهم مع الأضواء والسحب والضباب وانعكاسات الأشكال في المياه. فلونوا الطبيعة كما رأوها بعين الشغف والانخطاف مثل شعراء انقباء. «نحن نرسم كما تغني الطيور» - القول المأثور لـ «مونيه».

كانت الانطباعية هي الثورة التي تفجرت في قلب باريس، كمرحلة جديدة في تاريخ الفن قلبت كل الموازين السابقة. مالبثت هذه الثورة أن انتشرت في الأرياف الفرنسية من الشمال إلى الجنوب وخضعت لتغييرات جوهرية ورؤيوية وأسلوبية، تشكلت كمدارس فنية كانت

أبرزها «مدرسة الظهيرة» التي أطلقت أهم فناني الحداثة في القرن العشرين أمثال «ماتيس» و«براك» و«بيكاسو» و«سوتين».

ما بعد الانطباعية

أخذاً بعين الاعتبار إسقاطات ضوء النهار، وتغييراتها الطيفية على واجهة كنيسة «روان» فإن سيزان سيرسم جبل «سان فيكتوار» مرات ومرات مكتشفا ومحللا الأحجام والأشكال اللونية من وجهة نظر هندسية.

وعلى الرغم من أن «فان كوخ» قد انتمى إلى الانطباعية إلا أنه استخدم السكين بدلا من الفرشاة والألوان ذات الاضاءات الساطعة القوية، فكانت أشكاله كألسنة اللهب الملتوية التي تعكس شعوره المعذب فرسم سهول القمح المتموجة باللون الأصفر المتوهج تحت الشمس والأشجار المتطاولة التي تلعب بها الريح وكذلك الغيوم الكثيفة وتلافيفها العاصفة.

وساهمت الوحشية من جهتها في تحرير الفنان من قيود الانطاعية باتجاه اكتشاف قدرات اللون وطاقاته التحليلية المنفتحة على الأشكال والأحجام وأبعادها، بالطريقة التي تنسجم مع قول «إميل زولا»، «الفن هو الطبيعة التي ينظر إليها من خلال مزاج الفنان».

وعلى ضوء التحولات الكبيرة التي شهدها العصر من تطورات تكنولوجية ووسائط اتصال، بدأ الفنانون باستيحاء أشكال غير مسبوقة من قبل. فالتجريد الشعري الذي عبر عنه «نيقولا دوستايل» اعتمد على ضربات لونية مسطحة لاختزال الموضوع إلى أعلى درجات التبسيط كدعوة للتأمل. تلك الدعوة التي تبنتها «مدرسة باريس». وإذا كان العام ١٩٠٧م قد حقق حلم الطيران لرؤية العالم من أعلى بنظرة عمودية ليستبدل الحلم الأسطوري القديم لبساط

الريح، فمنه أطلق التجريد غنائيته الحرة على المساحة بمنظور علوي أحيانا لينظر إلى البقع اللونية الكبيرة بكامل اضاءاتها السحرية بعين مسافر في ملكوت اللون.

كما نجد أن طرق تعبير الفنانين عن شدة إحساسهم تجاه الضوء قد تغيرت وتوسعت مداركها ووسائلها من الشفافية الزائغة في أعمال «ريسنر» إلى غيوم «ماغريت» الاصطلاحية لسماء مؤسلبة في صورة الحلم إلى حالات التكثيف الضوئي للون الواحد في أعمال «ايف كلين» انتقالا إلى ارتعاشة النور في تدرجات الوان «مارك روتكو» مثل غيوم ملونة تتدلى في عالم من الانتظار. وبعيدا عن صرامة «مالوفيتش » نرى في أسلوب «البرز» فضائل النور وتدرجاته من مربع إلى مربع داخله. ففي الفن التجريدي الضوء هو من اللون وينبع من المادة. إلا أن «فازاريللي» مهد للضوء الرجراج وذبذباته، الذي ما لبث أن توسع مع «الفن البصري الحركي». كل هذه الاتجاهات مهدت لاستقلالية الضوء عن تمثيله التشكيلي المحكوم باللون، حتى بات الضوء الاصطناعي وحركته في الفضاء.. الوقت، من الوسائل الجديدة للإبداع في عصر هو عصر الصورة الضوئية بامتياز.

آفاق التجريد في الفنون البصرية

أ. د. محمود أمهز

الفن التجريدي – اللاصوري non figuratif، اللاموضوعي non objectif، اللاشكلي informel – تيار فني عالمي، ظهر في الغرب، منذ بداية القرن العشرين، وتجلي، من ثم، بأشكال مختلفة، بعد الحرب العالمية الثانية، فبلغ قمة ازدهاره في السنوات الأولى من الخمسينيات، وبقي، بعد ذلك، ظاهرة مميزة للنشاط الفني في عالمنا المعاصر. والتجريد، كما مورس طوال هذا القرن، هو من التنوع والشمول والانتشار عالميا بحيث إنه لا يقتصر على جماعة أو مدرسة معينة تتبع برنامجاً واحداً وأهدافاً واحدة.

هذه الظاهرة المعبرة عن تبدل عميق في المفاهيم الفنية، في ظروف اجتماعية متبدلة، تدخل في السياق العام لتطور فني بدأ، في الغرب، مع الحركة الانطباعية، أواخر القرن التاسع عشر، وبلغ درجة متقدمة جدا مع التكعيبية الممثلة والمجسدة لرؤية فنية جديدة قدمت

المعطيات العملية لتخطي المفهوم التقليدي للفضاء التشكيلي كما اتبع منذ عصر النهضة، وأسهمت في إعادة بناء فضاء المشهد المصور وفق أسس جديدة، ويتكامل هذا التطور الفني مع ظاهرة التجريد التي تكرست، بعد ذلك، في أنماط تشكيلية مختلفة لم يكن يجمع بينها أحيانا سوى غياب الصورة المستمدة من العالم المرئي: كالتجريد الغنائي، والتشكيلية المحدثة neo - plasticisme، وحركة دوستيل De Stijl، والبنوية constructivisme، والتفوقية -suprem atisme... وحركات فنية أخرى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، اختارت التجريد أو كانت على صلة مباشرة به: كالتصوير الفعلاني اللاشكلي action painting، والفن البصري، والفن الحركي art cinetique.

في جميع هذه الحالات، يفقد التجريد صلته بالظواهر الخارجية، متجنبا التذكير بها أو الإشارة إليها، ساعيا إلى تخطي الصورة والتمثيل الصوري representation figurative، رافضا المحاكاة والتقيد بالمنظور والطبيعة التي كانت التيارات الفنية تدعوه، منذ بداية القرن، إلى تخطيها أو السيطرة عليها بواسطة إشارات ورموز بدلا من الغوص فيها أو التوقف عندها.

فالعمل التجريدي المعبر عن تحرر الفنان إزاء ضرورة تمثيل الأشياء كما هي في الطبيعة، لا يتطلب من المشاهد البحث فيه عن أشياء يمكنه التعرف إليها، لانه لا يتكون إلا من مسطح، أو فضاء، أو حجم، تكاد تقتصر عناصره الأساسية، حسب طبيعة العمل الفني، على خطوط أو مساحات، أو أشكال ، وألوان يشكل تقابلها وتجاورها وتداخلها موضوع العمل الفني، وغايته الأساسية.

غير أن ذلك لا يعني أن التجريد يقتصر – كما يقول دوفرين – «على اجتناب الصورة المحسوسة، فهو يسعى إلى أن يستخلص من

المحسوس شيئا هو منه بمثابة الحقيقة، أو المفهوم، أو الفكرة»، من دون أن يفقد العمل الفني قيمه التصويرية pictural أو النحتية sculptural، ومن دون أن يفقد ما ينطوي عليه من مضامين خاصة. فالفن كان، في السابق، يحاكي الطبيعة، ويصور العالم المرئي كي ينقل إلينا نموذجا عنه مثاليا أو واقعيا. لكنه بات الآن يتعامل مع الفكرة والشعور، أو ما يسميه كاندانسكي «الضرورة الداخلية».

والفن التجريدي ظاهرة معاصرة يرى فيها مؤرخو الفن الغربيون مرحلة متقدمة في تاريخ الفن. فهم يعتقدون أن هذه الظاهرة لم تكن مفاجئة، بل ترتبط بتطور المفاهيم العامة وتبدلها خلال حقبات طويلة: أي أن حركة متصاعدة ودائمة، يرجعها دوفرين M . Dufrenne إلى نهاية عصر النهضة، قد أدت، خلال الحقبة الطويلة الممتدة من القرن السابع عشر إلى يومنا، إلى تحول في الرؤية الفنية وفي مفهوم اللوحة، ومن ثم قادت إلى نفي التمثيل الصوري، وإلى استنباط تقنيات تتفق مع أشكال التعبير الجديدة. وإذ اعتبر التجريد نهاية المطاف لمسار التطور الفني في العصور الحديثة، فلأنه يقابل في ذلك، الحركة التي قادت الفن الغربي – من القرون الوسطى إلى النهضة – نحو قطبية أخرى تمثلت في تكامل الشكل والصورة. أي أن ما يسميه دوفرين «التكامل الصوري»، كما بلغته الكلاسيكية الغربية – وفنون أخرى كالفن المصري القديم – قد رفضته الفنون الحديثة، كما جهلته أو تجاهلته فنون أخرى قبلها. وإن تكن هذه الغاية الصورية قد بقيت قائمة زمناً طويلاً، إلا انها انتقلت تدريجا من المقام الأول – بعد أن اكتسب التصوير كل وسائل التمثيل الصحيح – إلى المقام الثاني، وانتقل معها الاهتمام من العالم الممثل إلى العالم المستقل للوحة، حيث فقد الموضوع مكانته، أو نظر إليه بمنظار جديد، فحور واختزل وشوه أحيانا، ثم استبعد وعزل تماما أحيانا أخرى (M . Du-

.frenne, in Encycl. Universalis, I, 5)

لكن التجريد، إذ يشكل بالفعل ظاهرة مميزة ارتبطت بالتحولات الكبرى التي شهدها المجتمع الغربي منذ نهاية القرن التاسع عشر، فإنه لا يقتصر على زمن محدد أو مجتمع محدد. ففي كتاب «تجريد واعتناق» Abstraction und Einfuihlung، الصادر في ميونخ، سنة ١٩٠٨، يحاول مؤلفه فورنغر Worringer أن يتخذ من مفهوم التجريد منطلقاً أساسياً لدراسة الفن، معتبراً أن التطور الفني إنما يخضع دائما لقطبية زمنية. فالتقيد بالظواهر الخارجية للموضوع، بهدف تمثيلها ونقلها إلى المشاهد، يقابله، في عصور أخرى، تجنب للموضوع أو اختزال له يدفع به إلى حدود التجريد، فتقدم عليه معانية، ومضامينه التي لا يمكن سوى للعقل وحده أن يدركها. وهكذا يحاول فورنغر قلب المفاهيم الجمالية، منطلقا لا من الشيء المرئي وتحليل أشكاله الخارجية، بل من الذات ليتناول الشكل من الداخل بوصفه غاية، بدلا من النظر إليه من الخارج من حيث هو نتيجة. لذلك فهو يعيد النظر في مجمل تاريخ الفن، ويرى في التجريد قطبا مقابلا للصوري، مناظرا له، ومقبولا فنا، مشددا على الدلالة الداخلية للشكل، ومعتبرا ثانويا قراءة ما يمثله.

وهو يرى أنه لا علاقة للحافز الفني بمحاكاة الطبيعة، لأننا قد نجده في «التجريد بصفته الوسيلة الوحيدة للراحة والاطمئنان، وسط التباس صورة العالم وغموضها». فالطبيعة في نظره، «ليست شرطا ضرورياً للعمل الفني، وإن كانت تاريخياً تشكل عنصراً أساسياً فيه...». ففي حالات كثيرة، عبر التاريخ، تتجلى الإرادة الفنية بنزوع نحو التجريد لدى شعوب عديدة، على تباين مستوياتها الحضارية، وبحيث إن الحافز إلى التجريد يكمن خلف الكثير من نشاطاتها الفنية.

ويرى فورنغر أن الحافز إلى التجريد، يكمن في نظرة هذه الشعوب إلى العالم، وفي سلوكها النفسي إزاء الكون. ذلك أن النزوع إلى التجريد إنما يرتبط بما تولده من إحساسات داخلية ظواهر العالم الخارجي. الأمر الذي يتوافق، حسب المفهوم الديني، مع النزوع إلى التسامي لدى جميع الأمم. واستنادا إلى هذا المفهوم الجمالي، يصبح الفن محاولة للتعبير عن العلاقة، الأكثر شمولا، ما بين الإنسان والعالم الخارجي، ويصبح من الضروري تخطي ما يسميه الكاتب «وجهة النظر الأوروبية الضيقة» التي لم تكن ترى الشكل إلا من خلال الفن الكلاسيكي. فهنالك فنون أخرى - ويقصد بها فورنغر الفنون الأوروبية الشمالية ذات الطابع الخطي التجريدي: كالارلندية والكلتية والميروفنجية - تختلف تماما عن النهضة الإيطالية في رؤيتها ومفاهيمها، وتحتفظ، مع ذلك، بقيمها الجمالية (W.Worringer, 1967, 14,15)..

قبل ذلك، كان الفن الاسلامي قد لجأ، للتعبير عن رؤيته للعالم والإنسان، إلى استخدام صيغ هندسية تجريدية، وجعل من الكتابة، بما تمتاز به من تواصل خطي ذي قيم زخرفية، عنصراً تشكيلياً مستقلاً بذاته. وباستخدام مثل هذه العناصر الخطية، التزم الفن الإسلامي مبادىء اصطلاحية تنظم العلاقة القائمة بين الأشياء وتعيد صياغتها - داخل المساحة التشكيلية - انطلاقا من مفاهيم جمالية خاصة لم يكن همها تمثيل العالم المرئي أو محاكاته، بل تفسيره والتعبير عنه بأشكال مجردة. فالمساحة المزخرفة تبنى بواسطة أشكال هندسية خطية لا تمثل شيئا سوى حركة الخط في الفضاء. ذلك أن النقطة، المدركة بمعزل عن الخط، هي التعبير الأولي عن الخط، وحركتها في الفضاء تولد الخط الذي يدرك أيضا بمعزل عن المساحة التي يمكن أن تدرك هي أيضا على أنها عنصر مستقل قائم

بذاته. غير ان الحركة تبدل من طبيعة النقطة والخط والمساحة، وتجعل منها عناصر أساسية في بناء الفضاء التشكيلي، وتنقلها - بفضل تداخلها وتراكمها - من حالتها الأولية الساكنة إلى حالة أكثر دينامية.

ففي هذا العالم اللاصوري، الذي يفترض فيه أن يكون ثابتاً، ساكناً، تبدو الأشكال الهندسية، بفضل تداخلها وتراكمها، متحركة في نظر المشاهد. وإنها لمفارقة أن يعبر هذا الفن الرافض للصورة، الرافض لمظاهر الحياة، عن الحركة ودينامية الحياة، وأن يصل إلى ما وصل إليه اليوم الفن البصري أو الفن الحركي المعاصر، باستخدام وسائل إيهامية متنوعة، أكثر تعقيداً. فالفن التجريدي الإسلامي لا يحاكي الطبيعة، لكنه يسعى إلى محاكاة جوهرها وبناها الأساسية من حيث هي دلالات رمزية تنعكس فيها عظمة الخالق وقدرته اللامتناهية. ذلك أن التناسق، أو التآلف كما ينعكس في بنية العالم هو التعبير المباشر عن مفهوم «الوحدة في الكثرة» و «الكثرة في الوحدة»، الكامنة خلف الأشياء وظواهرها. فالأشكال الزخرفية التجريدية، بما يوجد بينها من تآلف وتناسق، وبما تعكسه طريقة جمع مفرداتها من تألق، هي التعبير الأكثر ملاءمة عن فكرة وحدانية الله الكامنة خلف تنوع العالم اللامحدودة. ذلك أن المساحات المزخرفة في العمارة الإسلامية إنما تتحول إلى صفحات يتألق فيها النور، «النور الإلهي الذي يخرج الأشياء من ظلمة العدم» حسب تعبير بير كاردت. وبما أن «الله نور السماوات والأرض»، فإنه ليس من دلالة على وحدانية الله أكثر اكتمالا من النور» (T . Burck-hardt, 1977, 77). وهكذا تتحول المادة إلى ارتجاجات ضوئية تنشرها في الفضاء التشكيلي المعماري عناصر التأليف على اختلافها: الأشكال التجريدية والهندسية، التنوءات المثقوبة التي

يخترقها النور، المقرنصات، الفسيفساء المصنوعة من الخزف المطلي، والألوان المعبرة عن المضمون الداخلي للضوء وعن طبيعته الحقيقية العاكسة لمختلف الظواهر البصرية.

وفي هذا الإطار العام، يفقد الخط قيمه الذاتية، من حيث هو عنصر هندسي، ليتحول إلى جزء مكون في التأليف العام المعقد والمضلل للعين. فالناظر لا يرى خطوطا وأشكالا بقدر ما يشعر، أمام هذه الزخارف، بمناخات روحانية صوفية لا حدود لها. ثم إن تحديد الأطر الخارجية للمشهد غالبا ما يكون اصطلاحيا كأنما عناصره الزخرفية قطعت فجأة، وكيفياً، بحيث إن الفضاء التشكيلي المتكون منها يلتقي مع ما يسميه أو مبرتوأكو «العمل الفني المفتوح»، ويتناقض مع مفهوم الفن الغربي حيث تنظم المساحة التشكيلية عقلانياً، وترسم أطرها العامة المحددة لعناصرها التأليفية. فالخطوط المتشابكة تبدو، هنا – كما لاحظ بابا دوبولو في كتابه: الإسلام والفن الإسلامي – كأنها تمثل بنية الطبيعة المعقدة، وتقدم لنا نماذج عنها اختيرت كيفياً من بين مجموعات لا حصر لها، توحي بأن لحمة الكون هي في حركة دائمة لاتتوقف عند حد. هذا التنوع الشكلي الناجم عن تداخل العناصر الخطية وتشابكها، يشرح غنى القيم الجمالية التي يمكن بلوغها من خلال مثل هذه المشاهد اللاصورية التي اكتسبت، بفضل ذلك، قيمة الأعمال الفنية التجريدية، وليس الأعمال الزخرفية بالمعنى الغربي للكلمة.

كان فورنغر أول من أدرك أن للتجريد في الفن مضموناً ما، ووجد فيه منطلقا جماليا. بيد أن ما كتبه حول هذا الموضوع – وإن لم يصل إلى درجة التكهن بدور التجريد الحاسم في فن القرن العشرين – لم يكن ممكنا، بل لم يكن ليفهم لولا التطور المهم الذي شهدته أوروبا منذ نهاية القرن التاسع عشر على الصعيدين النظري

والعلمي. فالحركة التي وجهت الفنون التشكيلية - وخصوصاً التصوير - نحو التجريد لم تكن بمعزل عن واقع ظروف تاريخية واجتماعية لمرحلة محددة. فهي، بلا شك، ترتبط بها وتعكس بعض ملامحها الأساسية. كما أن التحولات العامة التي أدخلها تقدم العلم والتقنيات في الوسط الإنساني، وما رافقها من تبدل في الأعراف والمفاهيم، قد مهدت، بدورها، لهذا التطور الكبير على صعيد الفنون التشكيلية، وباعدت ما بين فن عصر النهضة والفن الحديث. فالفن التجريدي، الذي يتطابق مع مفهوم جديد للإنسان ولعلاقته بالعالم، يعبر عن رفض لواقع اجتماعي وللتقاليد البورجوازية الممثلة له، بتأكيده على حرية التعبير التي طالبت بها تيارات أخرى معاصرة ودافعت عنها، وكي يعبر الفنان عن هذا السلوك الفني الجديد لجأ إلى عفوية الحركة وطرافة الارتجال وحتى إلى مصادر المصادفة والاحتمال، وتخلى عن الأبعاد الخطية التي تحدد للناظر نقطة مراقبة ثابتة على مسافة من اللوحة، وبات همه أن ينقل المشاهد إلى اللوحة كي يجعل منه شريكا فيها بدلا من أن يكون حكما عليها.

وكان التطور العام الذي شهده الغرب منذ القرن التاسع عشر قد أسهم في تبدل العلاقة بين الفنان والمجتمع وما ارتبط به من مفاهيم عامة. فأخضع الفن، في السابق، لرغبات حماة الفنون ورجال الدين والأمراء، كما أخضع، في المجال التقني، للمحترفات والمعلمين، وبات يشكل وسيلة اتصال، بالمعنى العام للكلمة، في خدمة الدين والمجتمع. لكن الفن يتحرر من هذه الوظيفة الإخبارية في العصور الحديثة، وبعد ظهور وسائل اتصال أكثر ملاءمة، حيث أصبح لا نفع له، بالمعنى المادي للكلمة، وانزوى بشكل متصاعد في صفته اللامادية. وإن يكن الفن قد تخلى عن دوره التسجيلي، وأخضع لعملية العرض والطلب في الأسواق التجارية، إلا أنه لم يتخل فعلا عن دوره

الاتصالي الاجتماعي. غير أن تحرر الفن إزاء هذا الجانب من الوظيفة الفنية قاده إلى تقصي مجالات كانت ما تزال هامشية، كالزخرفة التي أخذت أهمية كبرى لدى شعوب كانت قد عبرت عن تجربتها الخاصة بواسطة خطية لا صورية. لكن هذا المجال الزخرفي لم يصبح، في الغرب، هدفا بحد ذاته إلا في العصور الحديثة، عندما تقدم هذا الجانب، الهامشي أصلا، على التمثيل الصوري نفسه، وتوقف الفن، في قسم كبير منه، عن خدمة أية تمثيلية. ولعل الاهتمام المتزايد بالوسائل التعبيرية واستنباط أشكال فنية جديدة بلغت حد التشوية، قد أفقد التمثيل ما كان قد اكتسبه مع فنون عصر النهضة، ولم يعد، بالضرورة، معياراً فنياً. وبقدر ما كان الفن يتجه نحو التجريد ويبتعد، في الوقت نفسه، عن الطبيعة، بقدر ما كان المفهوم الجمالي قد تبدل، حيث لم تعد حقيقة الفن تكمن في أمانة المحاكاة، بل في عملية الإبداع نفسها. وحسب هذا المفهوم الجديد، لم يعد الموضوع التصويري بالضرورة على علاقة بالأشياء المرئية، فهو – كما يقول دوفرين – «يوجد لذاته، وله في ذاته معياره الخاص... وهو بذاته صورة لنفسه، وشكله لم يعد شكلا لمضمون غريب عنه لأنه يملك مضمونا داخليا..».

غير أن التمييز بين التجريدي والصوري قد يحمل شيئا من المغالاة أحيانا، ويأخذ أبعاداً قد لا تجد مسوغاً لها في الفنون الشرقية، بما في ذلك فنون الشرق الأقصى. أي أن ما ينطبق على الفنون الغربية لا ينطبق بالضرورة على الفنون الشرقية عامة والإسلامية خاصة. وإذ يشكل التجريد، حسب المفهوم الغربي نقيضاً للصوري، تبقى العلاقة قائمة بين هذين العالمين في الفنون الاسلامية، وفي الفنون المسيحية الشرقية، حيث إن محاكاة الواقع بقيت اصطلاحية غير مقيدة، ولم تخضع لقوانين صارمة كتلك التي

وضعتها النهضة الغربية، وتبنتها الأكاديميات والتزمت بها طوال قرون عدة. وهكذا تبدو عملية التحول حاسمة في المسار العام لتطور الفنون الغربية، بينما لا نجد ما يقابلها في الفنون الشرقية التي جمعت، في حالات كثيرة – كما في المنمنات الإسلامية – بين التجريدي والصوري، وحاولت التوفيق بينهما عبر صياغة فريدة تقوم على تفسير المعطيات المرئية وفق تصورات ذهنية بعيدة عن المحاكاة المباشرة لها.

وفي إطار المقارنة بين التصويري pictural والزخرفي deco-ratif، يشير دوفرين – في مقالته عن التجريد المشار إليها – إلى «أن الزخرفي يبقى تابعاً لما يزخرفه»، وأنه يعطي قيمه لشيء آخر (الحامل)، فيما التصويري يتميز بمعناه، ومضمونه، واستقلاله عن الحامل الذي ينتمي إليه. فإذا كان الزخرفي لا يشكل موضوعا له دلالته، أي أنه لا يقول شيئا، ويتحدد بغياب المعنى عنه، فإن «التصويري يكفي ذاته بذاته، ويحمل في ذاته شيئا له معنى ما».

لذلك يرفض المصورون، التجريديون خاصة، أن تعتبر أعمالهم زخرفية.

ويرى دوفرين أن الحدود بين التصويري والزخرفي «لم تكن في كل مكان منيعة». فقد «يرقى se hausser الزخرفي، عندما يكون صوريا figuratif، إلى التصويري أو النحتي sculpturalå فيما «ينزلق» glisser التصويري، وخصوصاً التجريدي، باتجاه الزخرفي، «حتى وإن لم يستخدم العمل الفني لزخرفة مساحة أو حجم ما». وقد تنطبق هذه الحالة، في نظر دوفرين، على التشكيليين المحدثين neo plasticienc، وممثلي الفن البصري والفن الحركي، لأن تقصيهم «لأثر ما seffet حال دون إنتاج معنى ما، ولأن غاية العمل الفني اقتصرت على هذا الأثر، كالتوازن والتناغم في أعمال موندريان،

والشفافية والالتماع أو التموج، والحركة، في أعمال فازارللي. ذلك أن الشكل الذي صنع لذاته لا يكتسب مضموناً، ولأن ما يراد من التجريد بات افقاراً للعمل الفني واختزالاً له بحيث لم يعد يمثل إلا من خلال بنيته الأساسية التي تقربه من الزخرفي. ولكن دوفرين يستدرك الأمر، فيشير إلى أن تصنيف العمل الفني زخرفياً أو تصويرياً «يبقى نسبيا إلى حد كبير، معتبراً «أن ما يجعل هذا العمل زخرفياً ليس كونه زخرفياً بذاته، بل لأنه يرتبط بوظيفة محددة تفقده صفته الفنية»، لكنه إذا ما عزل، ووضع في غير المكان المعد له أصلا، يكتسب من جديد قيمته الفنية. ويعود دوفرين بعد ذلك لينبه إلى أن التمييز بين الزخرفي والتصويري وتصنيف الأعمال الفنية تبعا لهذين المجالين، واعتبار الزخرفي تابعا، أو ثانويا، أو هامشيا، قد يقودنا إلى المفهوم التراتبي للقرن التاسع عشر، المفهوم الذي يصنف الأعمال الفنية تبعا للموضوع المعالج لا لقيمتها الفنية الذاتية.

إن ما يحيط بهذه المسألة (التمييز بين الزخرفي والتصويري) من غموض والتباس قد يعود، في أساسه، إلى ما أحدثته ظاهرة التجريد من انقلاب كان له عميق الأثر على مسار الفن الغربي، ولأن التجريد يشكل، في نظر الغربيين، نقيضاً للصوري، ويرتبط تاريخياً بالزخرفي، أي المجال الهامشي للفن، فقد يرتفع الزخرفي إلى مرتبة التصويري pictural «عندما يكون صورياً»، وينزلق التصويري إلى مستوى الزخرفي «عندما يكون تجريدياً»، كأنما صفة الزخرفي ملازمة للتجريدي، بينما تبقى صفة التصويري ملازمة للصوري fig-uratif. غير أن الفنانين التجريديين يرفضون هذا التمايز، كما يرفضون أن يكون المعنى في الموضوع الممثل. ولتخطي هذا التمايز دعا الباوهاوس (ومن قبله الفن الجديد) إلى وحدة جميع الفنون، والعمل داخل أطر واحدة انطلاقا من مفاهيم جديدة. أما أن نعتبر

العمل الفني زخرفيا «لارتباطه بوظيفة محددة تفقده صفته الفنية»، فهو أمر تبقى صحته أيضا نسبية، لأننا نجد في تاريخ الفن ما يدحض هذه المقولة، ويؤكد أن وظيفة العمل لا تنفي بالضرورة قيمة الذاتية. فالأعمال النحتية والتصويرية الرومانسكية والقوطية، السابقة لعصر النهضة، ارتبطت ارتباطا وثيقا بالعمارة، وكانت لها وظيفة محددة. لكنها، مع ذلك، لم تكن بحاجة إلى أن تعزل، وتوضع في غير مكانها، كي تكتسب قيمة جمالية خاصة ومميزة.

قبل ذلك، كانت بلاد الشرق الأدنى القديم (مصر الفرعونية، وسوريا وبلاد ما بين النهرين) قد أنتجت فناً كان على علاقة مباشرة بوظائف محددة لم يتخل عنها طوال تاريخه الطويل. إن فن الرقش العربي الملازم للعمارة ليس زخرفياً، بالمعنى الغربي للكلمة، ولا يخضع لمعايير الفن الغربي كما تحددت منذ عصر النهضة. فهو يحتفظ بقيمه الذاتية، وله في ذاته معناه الخاص رغم ارتباطه بالعمارة، ورغم تجاهله الكلي للصورة والموضوع.

منذ البداية، تعددت تيارات الفن التجريدي، وتنوعت وسائله التعبيرية. فتميزت بالعفوية والتلقائية، تارة، وبالصرامة البنيوية تارة أخرى. ولقد حاول كاندانسكي، بتقصية اللون والشكل، أن يعبر عما أسماه «الضرورة الداخلية»، معتمداً الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة إيحائية تعبر عن الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر لا التمثيل الصوري. وللتأكيد على هذا المضمون الشاعري، لم يكتف باعتماد الألوان المضاءة، العزيزة على الانطباعيين، بل نظر إلى الأشياء من حيث هي ألوان وجد فيها «سلطة الموسيقا نفسها». وباستخدام اللون لذاته، منفصلاً عن الأشياء ومستقلاً عنها، يؤكد الفنان على تجربته العاطفية مع العمل التصويري ومن خلاله، فيبتعد عن التكعيبية الجافة، ويقترب من أورفية دولوني، وهي التي أشادت

بغنائية اللون وجعلت منه الشكل والمضمون في آن.

وعلى الرغم من ملامحها البنيوية القاسية، نجد خلف هذا التوجه نحو التجريد الصافي، المميز ببساطته واختزاله الكبير، في أعمال موندريان، اهتمامات فكرية ذات طابع روحاني صوفي. ففي كتاباته، كما في أعماله الفنية، يلتقي موندريان مع صديقه الفيلسوف الهولندي شونماكرس M. H. S. Shoenmoekers الذي وضع نظاما أفلاطونيا حديثا سماه «تصوفية إيجابية theosphie». ويبدو أن موندريان قد وجد مسوغاً فكرياً لتوجهه اللاموضوعي في آراء هذا الفيلسوف المطالبة «باختراق الطبيعة كي تتجلى لنا البنية الداخلية للحقيقة» (H. C. L. jaffe, 1970).

وهنا، لا بد من التوقف عند أعمال بول كلي Klee، الفنان الذي ارتبط بجماعة الفارس الأزرق Blaue Reiter، واتبع المسار نفسه لممثلي هذه الحركة الذين جعلوا من الفن، على تباين آرائهم وميولهم الشخصية، «تظاهرة روحانية لا يتعارض فيها الحدس والشعر مع الأهداف الفكرية والفلسفية لهؤلاء الفنانين، ومع رغبتهم في التماهي مع عالم بدائي» (E. Gasser, 1971).

وقد استخدام هو أيضاً، الخط واللون من حيث دلالتهما الرمزية، متوجهاً نحو الداخل للكشف عن مضامينه النفسية الفنية. وبعد رحلته إلى القيروان، سنة ١٩١٤، تتكشف له هويته الفنية، مصرحا: «الألوان تمتلكني.. لقد امتلكتني دوما. إنني أعرف ذلك. وهذا هو معنى هذه الساعة السعيدة. اللون وأنا باتا واحدا، فأنا مصور».

وبول كلي يعي أن عملية الخلق الأساسية تقع تحت مستوى الوعي، ويتفق، من هذه الزاوية، مع السرياليين؛ وهو يعلق أهمية كبرى على المصادر الذاتية وعلاقتها بالمصادر الأخرى، الموضوعية، ويعيد – ولا ينقل – صياغة الطبيعة، في جوهرها وماهيتها، وفق

عبارته المشهورة «الفن لا ينقل المرئي، بل يجعل اللامرئي مرئياً» L'art ne reproduit le visible il rend visible. وإننا نجد في بعض أعمال بول كلي الأولى أو في أعمال كاندانسكي، ملامح سحرية، مصدرها تلك الإشارات (مستنبطة كانت أم تجريداً واختزالاً لصور موضوعية) التي تضفي طابع الحلم على المساحة المصورة، لأنها تحمل، بما تنطوي عليه من دلالات وألغاز، ملامح سحرية تضعها خارج التنسيق الهندسي الذي تخضع له تشكيليا. وقد نتلمس مثل هذه الظواهر اللامادية حتى في تقابل المساحات الهندسية الملونة في أعمال ماليفتش وموندريان... وهي الظواهر اللامادية نفسها التي تنعكس سواء في الخط أم في الرقش الزخرفي العربيين، المبنيين بناء هندسياً. فإن ما يجسدانه من قيم مثالية روحانية يقود الناظر، عبر متاهات الخطوط المتداخلة، إلى عوالم سحرية لا متناهية، حيث إن فقدان الإيهام البصري (المنظوري)، في هذه الأعمال الفنية ذات البعدين والمساحة المسطحة، يخلي المكان لبعد غير مادي، روحاني لا يمكن تلمسه إلا بإدراكنا له.

مع نهاية الحرب العالمية الثانية، بدأ الفن اللاموضوعي أكثر الحركات الفنية المعاصرة تفتحاً وتنوعاً، وأكثرها قابلية على استيعاب مختلف الآراء والنزعات. صحيح أنه كان يشكل امتداداً لتيارات الفن التجريدي الأول، إلا أنه قد احتل، الآن، مع نهاية الأربعينيات، المقام الأول، وتحول من كونه ظاهرة أوروبية إلى حركة عالمية واسعة الانتشار، كان لأمريكا فيها دور أساسي. والجديد في العمل التصويري، المتداول خلال هذه المرحلة، هو في طريقة التعامل، المتغيرة كلياً، مع اللون، بصفته عنصرا مستقلا، وكذلك في طريقة المعالجة واستخدام هذا اللون، فبطل التصوير، بالمعنى التقليدي للكلمة، ولم يمارس وفق ما تقتضيه المفاهيم الفنية الأكاديمية.

بداية هذا التحول قد تعود إلى الانطباعيين، وإلى فناني نهاية القرن التاسع عشر، وخصوصاً أولئك الذين اهتموا باللون (أمثال: فان غوخ وغوغان)، وجعلوا منه مادة التمثيل ووسيلته الأساسية، وشكلاً من أشكال التعبير. وكان ظهور الفن اللاموضوعي، اللاصوري، في العقد الثاني من القرن العشرين، قد لفت الانتباه إلى طريقة التصوير «البقعي» في أعمال مونيه الأخيرة، وإلى القيم التجريدية في تأليف ممثلي الفن الجديد (هنري فان دي فلد)، وإلى الألوان الاصطلاحية ذات الدلالات الرمزية في اعمال غوغان، وإلى جمالية الخط العربي وفنون الشرق الأقصى الغنية بقيمها الخطية واللونية الشاعرية.

بيد أن التحول الحاسم باتجاه التجريد لم يتحقق فعلا إلا في الأعمال اللاصورية الأولى لكاندانسكي، الأعمال الأولى ذات الطبيعة اللاشكلية الممهدة لما وصف بعد ذلك بالتعبيرية التجريدية expres-sionnisme abstrait، أو التجريد الغنائي abstrait lyrique، أو التصوير الفعلاني action painting... لما فيه من قوة الحركة والانفعال والتلقائية غير الخاضعة للمراقبة العقلانية. والتيار اللاشكلي الجديد، المتأثر بما توصلت إليه السريالية على صعيد التعبير الآلي automatisme والمصادر النفسية، يؤكد على أهمية طريقة التعامل مع المواد وما تقدمه المصادفة، أو ما يبدو أنها مصادفة، رافضا مبدأ المحاكاة والانعكاس، أو أي شكل من أشكال التمثيل.

إن ما عرف باسم التصوير الفعلاني action painting، كما مارسه بوللوك وتوبي، لا يتوقف عند حدث معين، ويكاد يقتصر على شبكة فضائية تتداخل فيها الخطوط والألوان، وتبدو مرهقة للمشاهد، لكثرتها وصعوبة تتبعها والتباس تفسيرها. فهي تسجيل لحركة، يرى

فيها أومبرتو أكو – في كتابه، (العمل الفني المفتوح) – «خطأً له اتجاه فضائي وزمني تعبر عن إشارته التصويرية. ويمكننا تتبع هذه الاشارة في مختلف اتجاهاتها... ومن خلال الاشارة، تشدنا الحركة لنقتفي آثارها الضائعة، ونتوقف عنها مع إعادة اكتشافها. وفي ذلك اكتشاف للغاية الاتصالية».

واللاشكلي، في نظره، «ليس تخليا عن الشكل من حيث هو شرط أساسي للاتصال»، وإنه «لا يقودنا، كأي عمل مفتوح oeuvre ou-verte، إلى إعلان موت الشكل، بل إلى ان نصوغ منه مبدأ أكثر ليونة، إلى إدراك الشكل بصفته حقل امكانات. «فإن فوضى الإشارات، وتفكك الأطر، وتفجر الصور، في لوحة بوللوك،» يدفع المشاهد إلى أن يقيم، هو بنفسه، شبكة علاقات. لكن الحركة الأساسية كما أثبتتها الإشارة تحدد توجها، وتسمح باكتشاف غاية المؤلف، بحيث إن الأثر الناجم عنها يكمن في أن الحركة ليست خارج الإشارة، ليست مرجعا تحيلنا إليه الإشارة اصطلاحاً... حركة وإشارة تجدان هنا توازناً فريداً، يستحيل إعادة إنتاجه، هو حصيلة انصهار مواد جامدة بتأثير من الطاقة المكونة، وحصيلة تشابك الصلات بين الإشارات، كما يميزها انتباهنا خلف علاقات الأشكال (الإشارة)، وعلاقات الحركات (الغايات)» (ECO, 1965, 137).

وعلى الرغم من أن بوللوك وممثلي التعبيرية التجريدية قد أعجبوا بالسريالية وانطلقوا منها، لما وجدوا فيها من تمرد وتعبير عن الحالة الذاتية، لم يكن همهم الوصول إلى هذا الفن الغريب برؤاه وعالمه الخاص، إلى التعبير عما أسماه بوللوك «الإحساسات التصويرية الملموسة». فلم يكن هدف بوللوك من عودته إلى اللاوعي إلا التوصل إلى إشارات تشكيلية هي بمثابة كتابة آلية مصدرها الوعي الباطني، ولا علاقة لها بالإدراك البصري للعالم الخارجي. أي أن ما يسعى

إليه بوللوك هو عزل هذه «الإحساسات التصويرية» وتحريرها من الذاكرة البصرية، ومن ثم، إدخالها في النمط التعبيري لأعماله.

عالم آخر هو عالم الأمريكي مارك توبي، لانطلاقه من معطيات وآفاق مختلفة. فهو رحالة واستشراقي جديد. وإن هو تأثر بالتصوير الفعلاني والتزم به، إلا أن عمله الفني لا ينبع آليا من «ضرورة داخلية»، ولا يعتبر إملاء نفسياً لا واعياً، كما لا ينبثق من حركة انفعالية. فهو يولد، على الرغم من الطابع الخطي المميز له، من عملية تفكير وتأمل، ويشكل انعكاساً لبعض المفاهيم الشرقية كما أحسها وأدركها فنان غربي وأعجب بها، وانعكاساً لأثر خارجي يتحول معه الخط إلى إشراق ورمز للحياة. فأعماله الفنية، الغنية بألوانها المتداخلة وخطوطها المتشابكة، تتحول إلى شاشة متألقة تشد المشاهد إليها وتحثه على قراءتها والغوص في ثناياها.

وفي مجال التصوير المعبر آليا عن مضمون نفسي، هنالك تنوع لا حصر له من الوسائل التشكيلية المميزة، حيث إن التتابع الخطي يستدعي تتابعا منطقيا لإشارات شكلية مترابطة، في أعمال العديد من الفنانين. فكان هنري ميشو، الشاعر والفنان الفرنسي، قد اهتم بمثل هذه الاختيارات تثبيتا لما يمليه الوعي الباطني عن طريق الرسم المباشر. ولتسجيل ما يمليه الوعي كان لابد من التنفيذ السريع للكتابة، حيث تطارد الإشارات بعضها بعضا، أو تتقاطع، أو تتجمع... وتتولد منها علامات وإشارات شكلية متباينة. وهي ذات ايحاءات متباينة ومتنوعة الأعمال ذات النسق الخطي الممثلة لمناخات شاعرية وتأملية لفنانين التزموا مبدأ العفوية والآلية، أمثال: بروستيل، ماتيو، سولاج وهارنونغ، هوندرتفاسر، فييرادا سلفا...

وهنا، فإن ما يتراءى لنا من أشكال ذات طابع شبحي، شبيهة بالصور الأحاجي، متناقضة مع اللاموضوعية ومفهوم التجريد العام،

لم يكن يقصدها الفنان، إنما تتوصل عين المشاهد إلى جمعها انطلاقا من صيغ سديمية مبهمة. إن تتبعا لهذه الاشارات الغامضة يقودنا إلى ملاحظة تكون الصورة التي ولدتها المصادفة في أعمال كبار الفنانين اللاشكليين على نحو يتعارض مع المفهوم اللاشكلي... لكن بروز هذه الصورة لم يكن دوما لا إراديا. فاننا نجدها في التعبيرية التجريدية تأخذ صفة موضوعية، وخصوصاً في أعمال أندرية ماسون، أنطونيو سوارا، وليم دوكونينغ... وعلى الرغم من طابعها التجريدي العام، تبقى أعمال الفنانة البرتغالية فييرادا سلفا - ذات الخطوط المتشابكة والمتقاطعة والأجواء الضبابية - على صلة بالعالم المرئي، إذ تصور ما يشبه المناظر الطبيعية، المدنية والريفية، أو ما يوحي بها.

يبقى أن نشير إلى ان الفن اللاموضوعي، المتميز بتنوعه وتباين مفرداته ووسائله التشكيلية، يسعى، في شتى الحالات، إلى تخطي الظواهر المرئية، ولا يتوقف إلا عند مضامينها الداخلية، مستخدما الخط واللون من حيث هما مصدر أساسي لبناء عالمه الخاص. وأهمية هذه الظاهرة تكمن في أنها متجددة ومنفتحة على تيارات فنية مختلفة سبقتها أو عاصرتها أو انبثقت منها. فاختبارات العديد من الفنانين، داخل الأطر العامة للتجريد، قادتهم إلى التعامل مع المعطيات البصرية بطرق مختلفة، ومهدت لظهور حركات جديدة ذات طبيعة تجريدية. وقد ارتبطت بهذه المفاهيم العامة وانطلقت منها تيارات فنية أخرى، لا موضوعية، غنية ومتنوعة، كالفن الأقلّي mini-mal art، والفن البصري optical art والحروفية.

الهوامش:

Barrett, J., L'Art abstrait, Paris.1970
Brett, G., Kinetic Art, London.1968
Broutin, G. - PH., Cutay, J., - P. & Poyet, F., Lettrisme et hypergraphie, Opus, G. Fall, Paris.1971
Couffignal, L., La Cybernetique, Paris.1963
Delaunay, R., Du Cubisme a L'art abstrait, Paris.1957
Dufrenne, M., Art et politique, UGE, Paris.1976
1953 ...., Phenomenologie de l'experience estheticue, PUF, paris.1953
........, "Abstrait" (Art), in Encyclopaedia Universalis, I, pp 45 - 51.1970
Eco, U., L'Oeuvre ouverte, Ed. du seuil, paris, (titre orignal: Opera Aperta, Milan, 1962).1965
E. Gasser, Klee (p.), in Encycl. Universalis, 9.1971
Hofstatter, H., Peinture, gravure et dessin contemporains, Albin Michel, paris.1972
Hunter, S., American art of the 20 th century, Abrams, New York.1975
Jaffe, H. L. G., De Stijl, 1917 - 1937 (Amsterdam, 1956), Paris.1970
Kandinsky, W., Concelning the Spiritual in Art, Dover publications, New York.1977
Klee, P., Ecrits sur l'art:I, La pensee creatrice, II, Histoire naturelle infinie, Dessain et Tolra, Paris.1977 - 1980
Lambert, J. - C., Cobra, un art libre, Chene, paris.1983
Parola, R., Optical Art, Theory and practice, New York, Amsterdam.1969
popper, F., L'Art cinetique, Gauthique - villars, paris.1970
prown, J. D. & Rose, B., La Peinture americaine, Skira, Geneve.1969
Seuphor, M., L'Art abstrait, Mageht, paris.1971
Vallier, D., L'Art abstrait, Livre de poche, paris.1967
Worringer, W., Abstraction and Empathy, IUP, New York.1967

تحرير الطاقة الداخلية للصورة الفنية وموت الشعرية، (تجربة كاندينسكي)

عبد الكريم السيد

إنه مضيعة للوقت أن يقول الناقد التشكيلي عن شيء ما إنه عمل فني، بل يجب عليه أن يجعلني أحسه بنفسي. «إن بعض الأشكال المنظمة وفق قوانين غير معروفة وغامضة ننفعل معها بشكل أو بآخر، والفنان هو القادر الوحيد على تشكيلها بالشكل الذي يحركنا».

إن الفن التجريدي ليس بحاجة إلى فهم أو تحكيم، يجب أن يحس، وهو يؤثر على الأشخاص الذين يملكون العيون التي تقدر الأشكال والألوان لذاتها. لقد تولدت الاتجاهات التجريدية خلال وجودها في السبعين سنة الأخيرة من خلال آلاف الأعمال الفنية، ويسمى فن القرن العشرين، ولقد ازداد شعبية في السنوات الأخيرة رغم كونه للأغلبية كجبال الهملايا، بعيداً جداً، عالياً جداً وغير محتمل وغير مفهوم.

هناك الكثير من الإنتاجات الالكترونية التي توازي الرسوم اللاشكلية، ولكن هذا محض تشابه خارجي، فالأشياء التي تخلق على يد الفنان لا تشبه شيئاً سوى نفسها، وليس لها مصدر في العالم الخارجي باستقلالها هذا. فإن الاستقلال البصري للفن التجريدي يضعه على قمة الفنون الخلاقة كفن العمارة والموسيقى. الفن التجريدي هو رؤية الفكرة. في أعمال القدماء كانت الفكرة تبين بعلامات رمزية، وبعد ذلك يعبر عنها مجازياً (أي مثلاً يرمز للعدالة بامرأة معصوبة العينين وتحمل ميزانا) الفنان التجريدي ينشىء أفكاراً مختلفة بتناسق غير مرئي، وتموجات غير منتهية وتضادات أبدية من معان محررة أو عناصر أصباغ، خطوط، مسطحات وألوان محررة من عبودية التقليد تفرز تضاداً جديداً، كل عنصر أو مجموعة عناصر تولد وتتكاثر في طاقات جديدة ومثيرة.

لقد طور كاندينسكي أفكاراً تعبر عن قناعته بأن العناصر النقية، خاصة الألوان، لها القابلية على التأثير في تجاربنا الداخلية حتى منفردة عن الفعل الثلاثي التقليدي للفن. اللون له تأثير مباشر في الروح، اللون هو مفتاح، العين هي المطرقة، الفنان هو اليد التي تضع الروح في تموجات بواسطة هذا المفتاح أو ذاك.

مع بداية هذا القرن، ربطت العديد من الاتجاهات الفنية نفسها مع مشاكل الفن ونظرياته المختلفة. البحث عن النقاوة قاد فناني حركة الفن الجديد إلى خلق دوافع تجريدية كثيرة ليس لها علاقة بتقليد الطبيعة، حيث كان هناك سعي حميم إلى البحث عن المعاني المخبأة تحت سطح الحقيقة غير المرئية. ففي الوقت نفسه كانت هناك محاولات عديدة لتوضيح قوانين الرسم، بواسطتها كان ما بعد

الانطباعيين، التكعيبيون، المستقبليون وآخرون، كانوا مقادين إلى حدود اللاتشبيهية. هنا انبثق شيء شبيه لما كان قد اكتشف بواسطة أقدم الفلاسفة اليونانيين «مادة الكون مكونة من عناصر أساسية كثيرة». شعر حتى أكثر الفنانين إحساساً بأنه في حاجة إلى رجعة، إلى تكوين فني كوني، إلى لغة أصيلة، إلى بدائية طفولية إلى الطبيعة الحقيقية للعناصر الأصلية. هنا توصل هذا الفنان إلى لغة تفصل الجمال الروحي والعقلي عن الحقيقة.

في هذا الاتجاه، حاول كاندينسكي، بتقصيه اللون والشكل أن يعبر عما أسماه بـ «الضرورة الداخلية» معتمداً لا التشابه الشكلي للأشياء، بل الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة إيحائية قادرة على الوصول، في الطبيعة إلى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر. وكاندينسكي الذي حقق عام ١٩١٠م، أول عمل غير موضوعي، قد أوجد، منذ ذلك التاريخ، إحدى مسلمات التمثيل اللاصوري القائم على تجربة الفنان مع اللون والخط. بيد أنه لم يصل هكذا دفعة واحدة إلى هذه الإنتاجية، فإن الظروف التاريخية التي مهدت لظهور فن لم يعد بالإمكان اعتباره مطابقاً للتمثيلات الصورية البرجوازية، قد هيأت، في الوقت نفسه، لهذا التطور الفني الذي يعود بجذوره إلى نهاية القرن التاسع عشر. فإن كاندينسكي الذي تعرف إلى بعض أعمال الانطباعيين وكان على صلة بالفن الجديد والتيارات الفنية المعاصرة، قد نظر إلى الأشياء كألوان يجد فيها «سلطة الموسيقى نفسها» ولكنه إذ يسعى إلى أن يحرر التصوير من عبء التمثيل الصوري، متجنباً تحويله إلى مجرد تزيين هندسي، فإنما كي يتوصل إلى خلق نظام من الرموز المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية (كنقل أو تمثيل الطبيعة) بهدف التعبير عن ضرورة داخلية. في هذه الحالة لم

يعد اللون جزءاً لا ينفصل عن الشيء، بل يصبح هو نفسه هدفاً وغاية، ويحمل، بل يجسد – بحد ذاته – رسالة اتصالية عاطفية.

لقد قدمت التعبيرية الألمانية معطيات أساسية في توجه كاندينسكي نحو التجريد، كما ثبّت احتكاكه بأورفية ديلوني لديه تجربته العاطفية مع اللون ودفعه، نظراً لتمسكه به، إلى وضع تأليف ملون، يكون فيه اللون مستقلا عن الشيء ومنفصلاً عنه. حتى عندما استخدم عناصر موضوعية كان الغرض منها تبريراً للون. وكاندينسكي أيضاً، استخدم كما في الأورفية، التفكيك المنشوري للألوان والتدرج اللوني، مما أبعده عن التكعيبيين الذين انحصر اهتمامهم – في هذا المجال – باللونية الواحدية بهدف تحويل المسطح المصور إلى مجموعة سطوح فضائية محددة.

كان كاندينسكي ضمن جماعة الفارس الأزرق التي تعتبر نقطة تحول في تاريخ الفن الحديث. لقد جمع عظمة الألوان وحماسه غير المحدود في فنه الخصوصي الذي يشبه قوس قزح والألعاب النارية. لقد كان في تشوق إلى التعبير في الرسم عن العواطف الجياشة للتشوه والهياج كالإحباط، الحقارة، الغنى، المجون، التبذير، العواطف، طنين البعوض.. في دوائر انطباعاته التي تشبه المناظر الطبيعية وخصوصاً في تراتيله المرتجلة، لقد تفوق على كل ما قبله من رسم. تحت فرح الانطباع الأولي لوميض اللون يمكن سماع دمدمة تنذر بالزلزال أو بطوفان عظيم، بعد ذلك، فجأة يحدث الانفجار الأسطوري. عمل تفجيري للرسم يشطر التركيب التقليدي وعناصر الهياج الغنائي، يدور ويلف دون بداية أو نهاية. المرح والشيطان يتحدان في زواج وحشي!! كان كاندينسكي مقتنعاً بأنه خلال عملية الرسم يحدث اتحاد بين الموضوع والكون.

منذ رحيله إلى باريس في عام ١٩٣٣م تأوجت طريقة كاندينسكي في الرسم، تأوجت في التـجـريد، الرؤية المزدوجـة التي تعـيـد إلى الأذهان خيالات الأطفال العجيب. هذا العبقري عاش في عاصمة العالم الفنية في وحدة، ومات هناك في عام ١٩٣٤م.

الرؤية - الصورة - الطاقة

الحس الشعري بين الظاهر والمخفي في الصورة التعبيرية

عبدالرحمن السليمان

الشعرية مغايرة توجد في كل اتجاه وإن كنا لا نشعر بالحاجة دوماً إلى تسميتها إنها في تحول، وتلك أفضل علاماتها.

هكذا ينتهي تزفيتان تودروف في تقديمه للطبعة العربية لكتابه «الشعرية البصرية».

تعاد الشعرية إلى أرسطو، وهي في شكلها الحديث ترجع إلى الشكلانيين الروس. وعندما نقل د. سعيد علوس هذا المصطلح في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة قال: «إن الشاعرية درس يتكفل باكتشاف المعرفة الفردية التي تضيع فردية الحدث الأدبي، أي الأدبية عند ميشونيك. وإن تودروف استعمله كشبه مرادف لعلم «نظرية الأدب وانها أيضاً تعرف كنظرية عامة للأعمال الأدبية».

وعرف العرب الشعرية كمصطلح منذ فن الشعر لأرسطو وهو «عني باستقصاء جماليات الأجناس الأدبية في عصره كالملحمة والدراما والشعر الغنائي، دون أن يقتصر على الشعر فقط»[١].

لكن المصطلح يتجاوز فيما بعد هذا المحدد ليدخل ضمن مقابلات يسردها فاضل ثامر «الإنشائية ونظرية الأدب والشاعرية وقضايا الفن الإبداعي وعلم الأدب وصناعة الأدب..»[٢].

وبدا الاختلاف واضحاً في ترجمات العبارة الإنجليزية Poet-ics، وكما يقول حسن ناظم «إنه تصعيد لأزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث. وإنه لا مسوغ لاجتراح ترجمات عديدة لمصطلح غربي واحد»[٣].

إن تزفيتان ثودروف يشير إلى أنه (علينا لكي نفهم الشعرية أن ننطلق من صورة عامة، وبطبيعة الحال مبسطة إلى حد ما عن الدراسات الأدبية، وليس من الضروري أن نصف التيارت والمدارس الموجودة، بل يكفي أن نذكّر بالمواقف المتخذة بشأن عدة اختيارات أساسية»[٤].

لكنه يقدم للترجمة العربية لكتابه الشعرية «إذا لم أكن غيرت طريقة نظري للأشياء، فلمَ إضافة هذا التمهيد؟» ولم يكن يرغب وقتها أن يُحدث تغييراً أو تعديلاً على كتابه «الشعرية» خلاف إضافة المقدمة، وهو مع ذلك يشير إلى كثرة التأملات حول الأجناس الأدبية، بقدم نظرية الأدب.. «صحيح أن الأجناس الأدبية كانت تنتمي إلى الأدب أو إلى القصيدة أو إلى الفنون الجميلة ولكنها كانت تعتبر وحدة من مستوى أدنى تنتج عن تقطيع بإمكاننا أن نقارنه بموضوعات نظرية الأدب السابقة» كما ويضيف مؤكداً على فكرة وحدة الفنون التي بدأت

تفرض نفسها. وأخذت تتبلور نظرية للفنون تحاول أن تؤطر على الأقل أكثر الممارسات الفنية هيبة (أعني الشعر والرسم) يقول تودروف. وتحولت هذه النظرية في القرن الثامن عشر إلى دراسة خاصة هي علم الجمال(٥).

لقد استفادت الفنون والإبداعات الأخرى غير الشعر من مصطلحات حصرت غالباً على جانب أدبي. ولعل الشعرية كمصطلح يُدخَل في جانب بصري يفتح للنقد منافذ جديدة على عالم اللوحة والقطعة الفنية «إن ربط الشعر بالرسم ـ يقول ـ جابر عصفور - كان يؤدي إلى افتراض مؤداه أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسّية. هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقياً بصرياً مباشراً، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بين العقل، وهو فهم يمكن أن يجعل الناقد يفتش عن الصور البصرية الواضحة في الشعر أو يتأمل الإحساسات البصرية التي يمكن أن تثيرها الصورة في ذهن المتلقي».

ويقارن بين الشعر والرسم من ثلاثة جوانب:

«إن كلا من الشاعر والرسام ينقل العالم في أشكال فنية قد تتجاوز الحدود الظاهرية للعالم لكنها لا تخرج عن قوانينه الأساسية تبعاً لفكرة الاحتمال والإمكان الآرسطية. كما أنهما قد ينقلان الواقع كما هو وقد ينقلانه بأقبح أو أحسن مما هو عليه.

إن طريقة الشاعر في تشكيل مادته تشبه طريقة الرسام في إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف بين عناصر مادته، وإن الشاعر والرسام كل بطريقته الحسية في التقديم ونجاحه في صياغة مادته يمكن أن يحدث تأثيراً في نفوس المتلقين»(٧).

لقد تجاوزت تجارب وإبداعات عربية مسألة النقل أو المحاكاة

التي ربطت بين الشعر والرسم.

وأصبح للرسم صورته وبلاغته التي تنبع من تجاوز المحاكاة والنقل للتعبير عن الخارجي بالباطني، وعن المرئي باللامرئي.

إن مسألة الشكل إبداعياً - يقول أدونيس - تضعنا في مواجهة «مباشرة مع الإبداعات المنجزه في ماضينا الشعري، ويرى أن الشكل وليد تجربة اجتماعية وقد يكون هذا ما يفسر الرغبة والإرادة في هذا المجتمع للمحافظة على الأشكال الشعرية القديمة حتى عندما يتبنى الشاعر مضامين جديدة»[٨].

في التشكيل تواجه الاشكالية نفسها. إشكالية التلقي البصرية ولعل التجارب المتجاوزة سعت إلى بناء جديد للوحة العربية الحديثة وهي تنطلق في مثل حالات من الشعر من الاستفادة من منجز قديم قابل للاندماج لعمل جديد.

«إن ما نراه بالحس خصوصاً، هذا الذي يسمى الواقع، كيان لا ثبات له، يعيش حركة متواصلة من التفتت والغياب. لابد إذن من أجل رؤية معرفية صحيحة أن نخترقه إلى ما وراءه إلى نواته العميقة حيث تتفجر الحياة وتكمن طاقتها الخلاقة، وليس هذا الواقع نفسه إلا تجليات وصوراً لهذه النواة. فالشيء بحسب الرؤية الشعرية الصوفية - يقول أدونيس - قابل لكل صورة لا تنتهي صورة، ولا تقوم الصورة - التجلي إلا بهذه النواة»[٩].

أليس في قول الصوفية إن «القريب من قربه لا يُرى».

الهوامش

(١) فاضل ثامر - *اللغة الثانية* «في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث»، ط (١) المركز الثقافي العربي/ بيروت ٩٤.

(٢) المصدر السابق.

(٣) حسن ناظم - مفاهيم الشعرية - «دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم» ط (١) المركز الثقافي العربي - بيروت ١٩٩٤م.

(٤) تزفيتان تودروف - ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط (١)، ١٩٨٧م، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء.

(٥) المصدر السابق.

(٦) جابر عصفور - «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب»، ط (١)، المركز الثقافي العربي/ بيروت، ١٩٩٢م.

(٧) المصدر السابق.

(٨) أدونيس - «*الصوفية والسوريالية*»، ط (١)، دار الساقي - بيروت، ١٩٩٢م.

(٩) المصدر السابق.

(٤) صناعة الإنشاء

صناعة النور في الفن التشكيلي

التحول من الضياء إلى الفناء ومن الفناء إلى الوهم البصري

د. أسعد عرابي

الابتداء من النور الطبيعي:

يتفق الجميع على أن الفن المعاصر قد ابتدأ مع بحوث الحركة الانطباعية التي نقلت المحترف إلى الهواء الطلق والشمس، والاقتصار في اللوحة على المسافة الضوئية القزحية التي تفصل الراسم عن المرسوم، ثم تعاكسات الأشعة الشفافة أو المقزحة الصباغية بين الماء والهواء الغاز والبخار الغيم والسديم، معتبرة أن عناصر الطبيعة مشكاة تتبادل الصباغة، مغلفة بنفس اللحظة اللونية الزمانية الزائلة، وأصبح مونيه يترصد الهوية الزمانية في الطبيعة من خلال تعيين الساعة اللونية، يصور كنيسة روان متحولة كل نصف ساعة إلى لوحة لينشيء مقامات تحولية من الغلاف الضوئي الذي يلف واجهتها معبّراً لا عن سياق الزمان

الوقائعي اللوني بل عن الزمان الوجداني أو النفسي (وفق تصور معاصره هنري برغسون)، وبديمومة لا تقبل الثبات، فأثبت أن قانون التحول الصباغي في النور يشبه صيرورة البحر والموج، وتناثر الموجة وتقلباتها وتكسراتها على الشاطىء (وهو الموضوع الأثير لديهم) لا تلغي صورة الموجة (التي رسمها هوكساي، ودخلت في العديد من لوحاتهم، واستعادها فان جوخ صراحة)، كذلك فن تماهي مادة النور في الموجة والمحيط لا تخفي تمايز الموجة التالية والسابقة. تماماً كما هو من جديد تصور نواظم «الديمومة» البرغسونية التي تفور في التجربة الداخلية ولا تنفك عن إعادة تنظيم أرشيف الذاكرة الحميمة. ولن ندرك هذا المعنى العاطفي لموجة النور إلا مع بيير بونارد وما بعد الانطباعية، فقد انسحب النور الطبيعي إلى الذاكرة وأرحام الطفولة وعادت اللوحة إلى حضن المرسم والداخل من جديد.

دعونا نرجع من جديد إلى محترف الضوء الطبيعي الانطباعي، لقد تحول لدى هؤلاء النور وقزحياته إلى موضوع اللوحة ومادتها البصرية والتخيلية، تماماً كما هو المنظر «الطاوي» الذي وفد تأثيره مع الاستامب الياباني في نهاية القرن التاسع عشر، يعتمد هذا الفراغ البوذي على مركزية النفَس الخلاق القدسي، فهو الساحة التي تقوم الأشكال في سديم نورها الشاحب الفيرملون، تضاف على غمامياته لمسات شفافة متعددة الأداءات تسعى إلى الاختزال وطرد العناصر بحيث تنتبذ زوايا الفراغ حتى لا تخنق شهيقه وزفيره ونبض أشعته.

وهكذا تنعطف العناصر ذات الخطوط الحرة المتسارعة من خرائط الفراغ وتفقد تشبثها بهيكليته المادية حتى لتبدو وكأنها فرشاة عاصفة تمر كالصاعقة والبرق على أديم الورق الرطب، وهو

ما كان يرسخ في تاريخ تقاليده تنوعات الفراشي وأداءات الحبر الصيني وتعددية نسب الماء والورق.. الخ. ونستطيع اليوم أن ندرك مغزى سرعة الإنجاز في المنظر الانطباعي حتى ليكاد يبدو في ذائقة نقد ذلك اليوم - وكأنه لوحة ناقصة أو تحضير مقهور أولي للوحة، كانت صبوة الانطباعي أن لا يخنق النفَس الخلاق النوراني في اللوحة ما استطاع، كل ما كان في اللوحة من مادة كان محلقاً خفيفاً مرتعشاً مثل الفراشة التي تخلس رحيق الزهرة بعصبية لمسة الضوء التي تعبر بسرعة دون عودة. لعله ولهذا السبب يستهل الياباني فراغه القدسي الأبيض بقصيدة شعرية عمودية تتراقص أحرفها وهيئاتها حتى تقترح ملامح عناصر المنظر من جذوع وغيوم وجبال من عروق وعضلات وأعصاب.

ثم بلغت الانطباعية منتهاهامع محترف كلود مونيه الذي شيده في مركب عائم في نهر السين، يعيش مع تحرره من الجاذبية الأرضية، ويحتفي بمهرجان الضوء والنور والانعكاس الذي يطوقه من كل جانب، يقابل هذا الدخول الاسطورة الطاوية التي تتحدث عن مصور رسم باباً في لوحته ودخل فيه ولم يخرج منه أبداً.

استبدلت الانطباعية الروح النورانية بعقيدة العلم والانحياز إلى مبادىء التوليف الصباغي البصري التي أنشأها الفيزيائي شيفرول في تصاميم السجاد. وقد رسم هذا الانحياز العلمي رافد البصريات خلال نصف قرن تماوجات الفن البصري وأنماط الوهم ثم التعبير الضوئي باللازير والهولوغرافي، حتى أن الفنان والناقد شوفر (النحات الضوئي) اعتبر أن المدينة دائرة كهربائية مغلقة في كتابه الشهير الذي يحمل العنوان نفسه عام ١٩٧٠م.

علينا أن ننتظر سينياك الذي شيد بدوره محترفه في مركب

ذهب بترحاله بعيداً في حوض البحر الأبيض المتوسط، وبلغ فسيفساء استانبول، مؤكداً في رحلته الرمزية هذه تواشج هاجس الضوء والنور في طرفي المتوسط. مع هنري ماتيس ووفود قيم الفن الإسلامي، مع معرض ١٩٠٧م، في باريس يتحول النور الطبيعي إلى نور داخلي، والشعاع الغمامي الأبيض إلى الصباغة الموسيقية المتزامنة.

فإذا كان التأثير الطاوي قد حمل إلى باريس عالم الاستامب الشاحب وكواليس الجبال التي يبتلعها شدق النفس الخلاق فقد انقلبت اللوحة مع المقامات اللونية الإسلامية إلى فراديس ساطعة اللون تبث الضوء من موشور اللوحة، كلنا نعرف أن تدوير قرص نيوتن الملون يؤدي إلى وهم اللون الأبيض، فإذا ما مرت الأشعة البيضاء من الموشور الزجاجي تحللت إلى ألوان قوس قزح المتمايزه.

وبعد أن تعرّف جوجان إلى الفن الإسلامي اتهم زملاءه الانطباعيين بأنهم «يحومون حول العين وليس في المركز الخفي للفكر». أما زميله فان جوخ وعلى الرغم من استغراقه في موجات هيروشيج الفلكية فقد سأل أخاه تيو ذات مرة في إحدى رسائله سؤالاً رؤيوياً يقول: «لماذا لا نرسم بالأبيض على جدار أبيض»؟ فكانت هذه الإشارة الأولى التي جعلت من النور أداة محق للكرافيزم والرسم، ألا نجد المعنى نفسه في محطة مالفيتش المتأخرة التي انتهت إلى «مربع أبيض على أرضية بيضاء»؟

وإذا كان العبور إلى الفراغ الطاوي قد مر من برزخ القصيدة الشعرية فإن المعراج في التصوير الإسلامي يحمله طائر صباغي ملون يشطح بالتزامن اللوني واحتقانه الأقصى بالزمرد والمرجان

والفردوس والتركواز حتى إن هنري ماتيس عندما اكتشفه في المعرض العام في باريس ١٩٠٧م. أعلن عقيدته كما يلي:

«إن الفن الإسلامي اقتصر في التعبير على العلاقات اللونية» فإذا ما عدنا إلى واحدة من المنمنمات التي أثرت في أسلوبه من القرن الرابع عشر والتي تمثل إبراهيم الخليل مطوقاً بنار «برداً وسلاماً عليه» وجدنا أن النار قد لونت ألسنتها باللهب البارد والصباغة الزرقاء والخضراء والبنفسجية، تماماً كما يلون الواسطي مقامات جماله كل وفق سلمه البصري، الموسيقي، تتحدث واحدة من الوثائق العرفانية عن معراج اللون الرمزي كما يلي:

السفر عن الحق = اللون الأسود.

السفر إلى الحق = اللون الأصفر.

السفر من الحق = اللون البنفسجي.

السفر مع الحق = اللون الأحمر.

السفر في الحق = اللون الأخضر.

السفر بالحق = بلا لون (اللون الأبيض).

باعتبار أن اللون الأبيض تجلٍّ نهائي لألوان قوس قزح السبعة.

ولعل هاجس النور في التصوير العربي والإسلامي ما هو إلا مرآة للتنزيه الذي يطبع فنونه النورانية، وكم من صورة ذوقية عرفانية تعبر بصراحة من العالم المادي إلى عالم النور والتجلي والفيض، ذلك أنهم يتصورون أن العالم كان غارقاً في دياجير الظلمة ثم أفاض الله عليه من نوره وخلق الشمس. لتنير الأرض «كسراج وهاج»، وخلق القمر ليعكس نور الشمس ويسهب السهروردي في أسفاره داخل هياكل الأنوار يروي الأفلاكي في مثنوية جلال الدين الرومي وسيرته أنه دعي ذات مرة إلى قضاء

ليلة سمر فأبكر المدعوون يحمل كل منهم شمعة عملاقة، أما الرومي فقد وصل متأخراً يتعثر بشمعة صغيرة، وما إن أطل الصباح حتى خبت أنوار الشموع وذبل وميضها ما خلا شمعة مولانا الرومي فقد ازدادت جذوبتها اتقاداً كالروح الخالدة التي تغذي أنوار الشموع الأخرى، لا تستحضر هذه القصة الرمزية كرامات مبدع الموسيقى والرقص في قونية بقدر ما تؤكد على أن النور بعضه خالد وبعضه زائل، بما يطابق التمييز الذي أقامه الغزالي بين البصر والبصيرة في «مشكاة الأنوار». مؤكداً نفاذ البصيرة ووهن عين البصر، معتمداً على آية النور (سورة ١٤ آية ٣٥). يفرق هذا الوعي العرفاني بين الماهية الذرية لمادة الضوء والماهية المطلقة للنور، نجد في هذا التمييز أن المادة ليست إلا غروباً محجوباً، كما يشير الحديث الشريف إلى سبع مئة وألف حجاب تفصل الخالق عن المخلوق، كلما رفعت واحدة ازدادت الرؤيا تجلياً أو عماء، فالبصر يغشى في دفق النور وعتمة الظلمة. أما اللون فهو نور ملون داخل مشكاة متعاكسة المرايا (كاليودوسكوب)، فإذا ما ذهبت الصباغة بقي النور وإذا خفي النور وقع الظلام وعمي البصر والبصيرة، نعثر في ذخائر منمنمات ورسوم المخطوطات العربية والإسلامية على انعكاسات لهذا التصور الروحي والرمزي للنور، واحدة من نماذجه تمثل ثلاث دوائر: واحدة كبرى (ترمز إلى ماء البشر ودائرتان أصغر منها، تنعكسان فيه، تمثل الأولى انعكاس دائرة القمر وتمثل الثانية انعكاس وجه الحبيبة).

في كل مرة يعانق صحن المنزل البركة المركزية نحصل على صورة معكوسة للبيئة الحضرية أو الفردوسية.

أما الحرفيات الإسلامية فمادتها تجسيد لصناعة النور،

ابتداء من الزجاج المعشق الأموي في القرن الثامن وانتهاء بتطور صناعة السيراميك المزجج في القرن الرابع عشر، مروراً بصناعة الزبلليج والأبلق والفسيفساء المزجج والرخام المجزع الذي يلتحم بالصورة القرآنية عن خاصية المرمر في انعكاس بلقيس في صفحته (سورة ٢٧ آية ٤٤) ولعله من الجدير بالذكر أن جمالية المرآة تعتمد على التبادل الجبري (وليس التناظر)، بله عن بريق الفوانيس والمصدفات والبروكار والمعدنيات.. الخ.

أما نوافذ المشربيات فتسمح بالرؤيا من الداخل وتمنعها من الخارج بسبب أسرار طرق تخريم قضبانها الخشبية، وهنا نعبر من الضياء إلى الوهم البصري المخادع لعين البصر والمطبقة أحابيله في بعض طرز النقش وأقلام الخط (كالديواني والكوفي المربع) وذلك من خلال القراءة الملتبسة بين الشكل والأرضية، بين الخطوط الجابذة والنابذة. أما مثال المقرنص فيشتمل على ظاهرتين: الإيهام بالنور الذي لا يملكه، وبالوهم البصري وتداخل الحويصلات المقعرة والمحدبة، باردة اللون أو الحارة فيه بحيث يلون المقعر بلون يوحي بالتحدب ويلون المحدب بلون يوحي بالتقعر وهكذا.

ألا تغذي مكنونات هذه الكنوز النورانية بحوث مصورينا الوراد، خصوصاً الذين لم يقطعوا حبل سرتهم مع بيئتهم المغتبطة بالنور؟ يرتشفونها منذ حبواتهم الأولى، مع كل شهيق وزفير، فتمر عبر قلوبهم إلى اللوحة، لعل الخصائص النورانية لبعض التجارب المعاصرة ما هي إلا تناسخات للخصائص الثقافية التي طبعت مرآة حضارتنا الذوقية المتوسطية.

تحضرنا تجارب العديد من الرواد والمعاصرين ما يحتاج إلى دراسات مطولة، من مثال المقاطع القزحية المينيما ليست

الاختزالية التجريدية الهندسية الساطعة للمعلم اللبناني صليبا الدويهي، التي التحمت فيها أنوار جبل لبنان ونيران شموس الأندلس.

تحضرنا مقامات قوس قزح في موجات وغيوم محمد المليحي المهندسة وفق أنظمة الالتباس البصري، وكذلك الأمر مع إنشاءات كمال بلاطة الشعاعية وبرامجه الجبرية، ثم شفيق عبود وخرائطه المتوسطية المتماوجة بالأنسجة الحارة والباردة، تترصع في فراغاته الفردوسية لمسات من السعادة الزمردية والياقوتية، ألوان الجمر والصقيع.. تحضرنا تجارب مغربل في محترف المدينة المنورة، وبرق أحمد يوسف جاها، وحريق سهى شومان المعفر برمل البتراء، بفيافي فاتح المدرس المعجونة بحرائق شموس الشمال السوري، بابنجاسات الضوء من واجهات نشأت الزعبي وعجائن فائق دحدوح ورضى حسحس التي تصدح بنوتات ساخنة ومطفأة في الصقيع، وعشرات من فناني المحترفات العربية التي تسعى خلف النور والشمس والنار خصوصاً حامد ندى الذي تحولت تجربته من النور إلى النار الفرعونية، والسديم الإشاراتي الملتهب، بلْه عن عشرات الانطباعيين من الرواد الذين حملوا عقيدة الضوء من مركب مونيه الباريسي ومن مركب سينياك المتوسطي، ومن لغة الغناء التي بشر بها فان جوخ والتي تتوازى مع صورة جلال الدين الرومي من جديد، صورة الفراشة التي تسعى خلف النور والنار حتى فناءها في اشتعالاته المقزحة.

الرؤية والصورة في التشكيل بينالي الشارقة ١٩٩٧

د. شربل داغر

السؤال عن الرؤية والصورة والتشكيل يقع في صميم العملية الفنية، وفي جانب منها قلما يرى إليه النقد، وهو النظر إلى الممارسة التشكيلية بوصفها عملية متصلة بقوى الإنسان، ومنها قوته الناظرة، لكنها تتعدى فعل التصوير نفسه، وتتصل بما هو أبعد من عملية رسم الخطوط وبسط الألوان، وهو إنتاج أو تحصيل «صورَّية» ما. إلا أن تتبع العلاقات الدقيقة بين العناصر هذه ليس بالأمر الهيّن، إذ إنه لا يخلو في نقدنا من خلط مفهومي، نجده بين مفاهيم متأتية من تثاقفنا مع أوروبا، من جهة، ومن متبقيات الماضي، من جهة ثانية، لدرجة أننا نتساءل أحيانا: هل نرى حقا؟ وبأي عين نرى؟

لو طرحنا هذا السؤال على المتن الفني الغربي (في عدد من لغاته) لما وجدنا حرجاً أو صعوبة في الإجابة، ذلك أن العلاقة هذه بديهية، يؤكدها غير نص وتعريف، ويدونها غير لفظ في المعاني الاعتيادية أو الاصطلاحية، وفي المعجم أو في عبارات النقاد. وتنطلق هذه العلاقة من تلازم، ضروري، طبيعي، نلقاه في اللوحات نفسها، في كشفها عن ترابط جلي بين الرؤية والصورة، وان ينتهي إلى ناتج فني (فوق الحامل المادي) مختلف عما كان عليه منطلق الرؤية. أما طرح هذا السؤال على الفن العربي فقد لا يحظى بالإجابة المناسبة سلفاً، وتعترضه تعريفات وتعيينات لا تقصر «الرؤية» (ولا «النظر»)، على سبيل المثال، على المعاني البصرية وحدها، وإنما توسعه ليشمل المعاني العقلية أيضا. ونلقى الأمر نفسه في معاني «الصورة»، إذ إنها تتعدى المعنى المرئي، وتتصل بل تتحدد في العربية أيضا بمعاني «خلق الكائنات الحية»، كما نلقى ذلك في مجموع الآيات التي تتضمن مشتقات لفظ «الصورة» في القرآن، على سبيل المثال[1].

ويعود التباين بين التجربتين إلى أن الفن الأوروبي ينطلق من تراث في تصور العلاقات بين الرؤية والصورة، فيما العملية مختلفة في الفن العربي، تحتاج إلى تبين ومناقشة [2]، إذ اختلطت فيها مفاهيم عديدة، أقامت في بعضها تقابلا بين الرؤية البصرية والصورة الطبيعية والانسانية. وزاد من البلبلة المفهومية هذه أن بعض نقدنا سارع، في عملية أخرى، إلى بسط الصلات بين الفن الاسلامي (و «الحروفية» في حاضر التجربة التشكيلية العربية المعاصرة) والفن الأوروبي التجريدي، من دون تبصر أو تبين.

هناك حاجة، إذن، لنقد تعريفَي «الرؤية» و «الصورة» في آن لأنهما يشتملان على معان متباينة بين ثقافة وأخرى، وبين جمالية وأخرى؛ كما أن العلاقات بين الرؤية والصورة والتشكيل متخالفة تحتاج، هي الأخرى، إلى مراجعة ونقد ويتطلب الأمر «فك اشتباك» بين عدد من التعريفات المتداخلة والمختلطة، ضمن عملية ثقافية نتحقق فيها من أعراض «التثاقف» الناشئة و «ممنوعات» الماضي المتبقية.

لن نجد صعوبة في تناول الرؤية البصرية (وأداتها العين) مصدراً لازماً، وضروياً، للصورة، وللتشكيل بالتالي، في الفن الأوروبي، وفي بعض أعمال الفن العربي المعاصر: فالرؤية باتت مصدر الصورة التي تتحقق فوق الحامل المادي، وفي غالب الأحيان؛ وهي رؤية «متحققة» في مشهد بعينه، يتم اختياره واستعادته، وهو ما نراه في أعمال الانطباعيين العرب منذ فترة الأربعينيات خصوصا، وما نتحقق منه في مئات اللوحات العربية، التي انطلقت من تحققات مرئية تحصلت للفنانين في هذا البلد أو ذاك، وفي أمكنة بعينها أكثر من غيرها (ولا سيما في الأرياف والبوادي في البيئات العربية غير المتمدنة). وهو ما نتبينه في معالجاتهم العديدة لمشاهد ومناظر ووضعيات ووجوه وخلافها، مما عثروا عليه أو سعوا إليه، بعد لقاء عابر أو معاشرة متأنية لما وقعت عليه أنظارهم، أو اختاروه مما عرض عليهم، على أنهم انطلقوا منه، أو صدروا عنه ليس إلا، ساعين إلى معالجته، لا إلى نقله دوما.

وباتت الرؤية أيضا مصدر صورة «مبنية» كذلك، انطلاقاً من رؤى متحققة ومتعددة، عند التشكيليين الواقعيين العرب: هذا ما حصل لغير فنان عربي بعد أوجين ديلاكروا، الذي استجمع

صور عدد من لوحاته، ومنها لوحاته «المغاربية»، من معاينات مختلفة، وبنى منها صورا ممكنة الحدوث، أو قابلة لأن تكون محلاً لرؤية وإن لم تتحقق واقعا (مثلما يمكننا القول عن روايات حدثت أو ممكنة الحدوث).

وتستند الرؤيتان هاتان إلى أساس طبيعي وواقعي في آن، ويمكننا أن نضيف إليها نوعاً ثالثاً، أي الرؤية غير الطبيعية وغير الواقعية؛ وهو نوع قابل لأن يكون - وقد كان، ولا يزال - مصدرا للصورة في التشكيل، ومنه العربي. ونشير في هذا النوع الثالث إلى التجارب السوريالية، التي تنطلق من رؤى «حلمية» متحققة (إذا صدقنا أقوال بعض دعاتها) طالما أن اللاوعي «خشبة أخرى»، كما دعاها فرويد، تتحقق فوقها وضعيات ومشاهد للرؤية، يتم الاحتفاظ بها وتشكل بالتالي مصدراً للصورة [٣]. وقد لا تكون الصور «الحلمية» متحققة فعلاً، بل هي مبنية ومتخيلة (إذا لم نصدق أقوال الفنانين السورياليين)، إلا انها تستجمع أو تؤلف بين مواد ووضعيات ووجوه قابلة لأن تكون صورة «غريبة» طبعاً أو مغايرة للطبيعة ولمألوف النظر، إلا أنها ممكنة الحدوث، أو تملك بالأحرى بين عناصرها ما يجعلها حاصلاً مرئياً غير مقطوع الصلة بالرؤية، أيا كان نوعها.

نرى، إذن، في هذه الأنواع الثلاثة، صلات لازمة ومتفاوتة بين الرؤية والصورة، نتحقق من حصولها في تجارب الفن العربي المختلفة، سواء مع الفنانين الانطباعيين أم الواقعيين أم السورياليين. وهي صلات ما سعت إلى المطابقة دوما بين الرؤية والصورة، بل إلى تخير وانتخاب ومعالجة ما اكتفت فيها الرؤية بتتبع ما يعرض لعينها وحسب، بل بمعالجته كذلك. وهذا ما نراه

في تجارب الفنانين الانطباعيين، مثل صليبا الدويهي وفائق حسن وغيرهما، ممن خرجوا منذ الأربعينيات من المحترف إلى الهواء الطلق، متأثرين بما فعله فان كوخ وأضرابه الأوروبيون، وتعقبت أنظارهم العابر في المرئي على أنه منتهى الصورة ومبتغاها. وهو ما نتبينه، على سبيل المثال، في موضوع اللوحة، وفي تكوينها ايضا، إذ إنها تحتفظ في العلاقات الناشئة بين عناصرها البنائية بما كانت عليه خارجها: فالمشهد المصور، وزاويته، يتحققان فوق الحامل المادي وفقا لعلو هو عينه الذي لعين الفنان عند وقوفه أمام المنظر، وهو عينه للذي للحامل المسندي الموضوع أمام المنظر.

إلا أننا نجد في الأنواع الثلاثة المذكورة علاقات أخرى تسعى إلى معالجة ما توفره الرؤية، فلا تحتفظ بموادها كلها، ولا بصورتها المتحققة، عداً انها تختار في أحيان عديدة «زوايا» للرؤية مختارة ومدبرة، هي غير التي تحصل للوهلة الأولى. ما نريد قوله هو أن الرؤية ليست تلقائية، من جهة، عند مباشرتها تصوير الصورة، ولا تسعى إلى المطابقة، من جهة ثانية، مع ما تستعرضه في رؤيتها، بل تعالجه وتتدبر له أسبابا متأتية كذلك من خيارات فنية (قوامها مثلا ألوان بعينها ودون غيرها، وتجاورات أو تنافرات بين الأشكال والوضعيات) أو أسلوبية (مثل «التنقيطية» عند بعض الانطباعيين) غير محددة بالتالي بفعل الرؤية نفسه.

إلا ان الفن أدى في عدد من تجاربه، ومنها العربية، إلى توليد توليفات شكلية ولونية تقيم علاقات خفيفة مع الرؤية، كما تغير مفهوم الصورة بدوره. ونتساءل: الفنان «الحروفي» انقطع طبعاً عن تصوير الهيئة الإنسانية، ولكن هل انقطع عن الرؤية البصرية كذلك؟

يمكننا أن نجيب بالسلب والإيجاب عن السؤال، هذا لو عدنا إلى بيان «البعد الواحد»، إذ انه يتحدث عن صلة لازمة يبقيها التصوير مع العالم المحيط، أي «الوصف الشهودي للعالم الخارجي وبواسطة لقية فنية يتوحد فيها الإنسان والعالم»، كما يتحدث عن عدم أخذ الأشكال والمساحات التصويرية «أساسا جماليا في الرؤية، بل هو على الضد من ذلك يتوخى الكشف عن ماورائية ما قبل الوجود الشكلي» (٤). كما يمكننا أن نجيب بالسلب والإيجاب عن السؤال عينه لو عدنا إلى أعمال تشكيلية «حروفية»: ففي بعضها يستعيد الفنان خطوطا وأشكالا ألفتها العين واعتادتها وخبرتها في معايشات وتجارب، كما يثبت الخطوط والأشكال أحيانا من دون تعديل أو تحوير لها، كما تتلقاها العين الاعتيادية وتتعرف عليها خارج العمل الفني، ما يشبه عمليات أخرى واقعة في الصور «المتحققة» كما تناولناها أعلاه. أما في بعضها الآخر فإن الحروفي قد ينطلق من حروف وأشكال مألوفة، إلا أن حاصلها لا يحيل إلى صورية متعاهد عليها؛ وقد لا ينطلق مما اعتادته العين؛ هيئة إنسانية أو جمادية، بل يولد صورية ما تتاح للرؤية، فيكون مرجعها البصري فيها، لا خارجها أبدا.

قد يكون تصوير الهيئة الانسانية شأنا بغيضا أو محرما في اعتقاد هذه الجماعة أو تلك، إلا أنه لا ينتسب إلى حسابات واقعة في الرؤية، إلا إذا قسمنا بين رؤية وأخرى، وبين رؤية مسموحة وأخرى ممنوعة (وبين صورة وصورة، وبين فن وفن)؛ وقسمتنا في هذه الحالة تتأتى من أسباب خارجة على مقومات العملية الفنية نفسها. الصورة ليست معدومة في هذه التجارب، إذن، وإن كانت لا تحيل إلى أصل طبيعي أو واقعي؛ كما أن

هذه التجارب لا تعدم التشكيل، وإن كانت تحده بنطاق دون آخر، وتقيده بمساع دون غيرها.

فالرؤية لا تؤلف سبباً قوياً للتمييز بين التشبيهي وبعض الأعمال التجريدية، طالما أنها تقيم صلات بينة مع مأثورات العين، مع ما راق لها وانتخبته مما يعرض لها، وأياً كان مجرداً أم وجهاً انسانياً أم رمزاً تعويذياً وغيره (٥).

ولهذا نقترح تنسيب أعداد من الأعمال التجريدية، ومنها الحروفية، إلى الفن التشبيهي، لا إلى «الفن التشخيصي» (fig-uratif) كما يسميه البعض، ذلك أننا نجد فيها تشابها تبقيه، بين ما انطلقت منه الرؤية (أي بعض الحروف والخطوط) وما احتفظت به الصورة بعد التشكيل. أما الأعمال الأخرى، التجريدية فعلا، ومنها بعض الأعمال الحروفية أيضا (في بعض أعمال شاكر حسن آل سعيد، على سبيل المثال، وغيره)، فإنها تنطلق من رؤية أليفة من دون أن تحتفظ بها، بل تعالجها، عدا ان الحاصل التصويري يؤدي إلى إنتاج «صورية» ما غير معهودة أو متعارف عليها في عاديات النظر.

ويجدر بنا، في هذا المجال، الوقوف عند أمر حاصل في التجربة التشكيلية، وهو مطلوب العمل فوق الحامل المادي، أي ما نسميه بإنتاج أو تحصيل «صُوَرِيِّة» ما.

فالتشكيلي يعمل واقعا على إنتاج «صورية» ما، قد تكون صورة شخصية أو مشهدية أو الاثنين معا، صادرة عن معاينة بصرية أم لا، انها تؤدي في كل الأحوال إلى صورة قابلة «للتصديق» (أو «للحدوث») على أنها من معين التجربة الإنسانية، وإن باعدت المعالجة الفنية - وهي تباعد دوما - بين ما كانت عليه الصورة في صدورها عن رؤية بصرية ما وبين ما

انتهت إليه فوق الحامل المادي. وقد يعمل التشكيلي على إنتاج «صورية» ما، منطلقا من معاينة ما أو من مواد منتزعة من سياقات واقعة تحت الرؤية البصرية، إلا أنه يباعد بينها وبين حاصل العمل المطلوب، فلا نرى في حاصل العمل المعروض للنظر في نهاية المطاف، صورة «متعارفا عليها»، من معين ما يعرض (أو يمكن أن يُعرض) للعين عادة، وإنما على صورة، أو على تأليف صوري، قد يأنس له (أو يستلطفه، أو يستحسنه) الناظر أو لا، من دون أن يكون للحاصل الصوري صلة لازمة بالضرورة بالرؤية، بل باستساغة العين - لاحقا -، عين الفنان قبل عين الناظر، له. هكذا ينفصل التشكيل في بعض تجاربه، في منطلقه وفي مسعاه، عن الرؤية، وإن كان يطلب لاحقاً من العين، التلقائية مثل «المجربة» و«المثقفة»، أن تتقبل أثراً بصرياً هو من معين التوليد والابتكار. ولو كان لنا ان نذهب أبعد من هذا العرض لقلنا إن هذا النوع من الصور هو الذي يقترب في فعله الإنتاجي من «خلق الصور» واقتراح الجديد منها على العين الإنسانية، طالما أن التشكيلي، هنا، لا يقلد، ولا ينقل، بل يبادر إلى إنتاج صور لا تحيل إلى سابق معروف، بل يكونها تبعاً لقدراته واستنساباته..

من هنا، قد لا يكون مناسباً إقامة التقابل بين الرؤية والصورة، وبين التشبيهي والتجريدي (وغيرها من الثنائيات التي ألفها متن الجمالية وروجها) في صورة مبرمة، ولا التفاضل بين سلالم وقيم فنية متأتية من تجارب اعتقادية وصنعية مختلفة، بل الأسلم انتهاج سبيل آخر، وهو النظر إلى التشكيل، في قديمه وحديثه، بين ما كان عليه، أي «الطبيعي المحسّن»، وما صار عليه، أي «الصنيع الجميل». فلقد درج بعض النقد

العربي، على سبيل المثال، على الخلط بين الفنون القديمة والفنون المعاصرة (وبين فنون الخط والزخرفة، من جهة، وبين التجريدية والحروفية، من جهة ثانية)، من دون أن يتحقق أو ينتبه إلى حصول نقلة في تاريخ الفنون بين الطبيعي الذي يتم تحسينه أو تزيينه، وبين الصنيع الفني ذي القواعد المتبلورة والمخصوصة.

فما عرفته تجارب فنية، سواء في بلاد ما بين الرافدين أم في أمريكا اللاتينية القديمة، وهو إنتاج صور غير منطلقة من رؤية بصرية، وغير مؤدية إلى صورية مألوفة، لا يعدو كونه إنتاجاً لعلاقات بنائية ذات طابع تكراري ومتنوع، وتقوم على شغر المساحة، على تحميلها «سطحا ثانيا» (مثلما قيل عن لباس الزينة والخلود عند الفراعنة بوصفه «الجسد الثاني»)، فاتناً بالضرورة، له قيمة تتعدى قيمة المادة الطبيعية قبل شغلها. وهو في ذلك فن يجعل الطبيعي مختلفاً، وان يتوسل الصنائع المتباينة سبيلا إلى ذلك. وهذا ما نتحقق منه في ممارسات عديدة، في «تخطيط» الوجوه وتزيينها، أو في رسم السطوح الورقية والقماشية والجمادية وغيرها، وهي ممارسات تتصل بالفن وتنفصل عنه في آن. فنحن نتبين في هذه السطوح المختلفة «ترفيعا» لها، بإضافة مواد إليها (نفيسة» وغيرها)، أو بوضع أشكال فوقها، جاذبة للعين ولاهية وخافية لماديتها الأصلية.

هناك فن انطلق، إذن، من المادة الطبيعية (جدار، قماش، وجه، نحاس..) لتجميلها، والرفع من قيمتها الاعتيادية والتداولية، وتوسل إلى ذلك سبلا مختلفة، منها التزيين وتحميل السطح حروفا وأشكالا ورموزا تعويذية ووجوها منزهة أو معتبرة وخلافها. لذلك لا يمكن نسبة هذه السبل إلى تعيينات فنية وأسلوبية لاحقة (كفرز بعضها في الفن التجريدي)، ولا التنكر

إلى طبيعتها، وهو أنها تلبي «ترفيع» المادة الطبيعية، إلا أن الطبيعي ليس أهلاً دائما للترفيع، بدليل اختيار مواد من دون غيرها (الحروف، الأشكال الهندسية، المواد النفسية..) أو شخصيات محددة (الملوك والنافذون)، أو مشاهد مرئية بعينها (الأعمال ذات التوثيقية التاريخية أو الأسطورية) على أنها هي الجديرة بالحفظ، بل بالتحسين.

وهناك فن آخر أقبل على إنتاج مصنوعات جميلة، وحدد لها قواعد صنع، وقيما خصوصية، نتحقق منها في التشكيل، مثلما نتحقق من حصول الكلام الشعري على بحور، والموسيقى على مقامات، والعمارة على قياسات بناء، وغيرها من الفنون على غيرها من القواعد. بناء للتمييز هذا يمكننا الحديث عن علاقات الرؤية بالصورة على انها علاقات تندرج ضمن إطار المصنوعات الجميلة، وهي علاقات متباينة، كما قلنا، تقوم على أبنية عديدة، تبعاً لمعالجات مختلفة. ومهما تقلبت صيغ التشكيل في الثقافة الواحدة، أو بين الثقافات، فإنها تحتفظ بصلة أكيدة، قوية أو مخففة، بين الرؤية والصورة (أو الحاصل الصوري)، طالما أن التشكيل يبقى الامتداد الطبيعي أو الصناعي للعين واليد في آن.

الهوامش

١- ترد ألفاظ عديدة مشتقة من «صور» في عدد من سور القرآن: «الله الذي جعل لكم الأرض قراراً والسماء بناء وصوركم فأحسن صوركم ورزقكم من الطيبات ذلكم الله ربكم فتبارك الله رب العالمين» (سورة غافر، ٦٤)؛ «خلق السموات والأرض بالحق وصوركم فأحسن صوركم وإليه المصير» (سورة التغابن، ٣)؛ «ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا أبليس لم يكن من الساجدين» (سورة الأعراف، ١١)؛ «هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء لا إله إلا هو العزيز الحكيم» (سورة آل عمران، ٦)؛ «هو الله الخالق البارىء المصور له الأسماء الحسنى يسبح له ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم» (سورة الحشر، ٢٤).

في هذه الآيات القرآنية استعمالات عديدة للفعل «صور»، واستعمال واحد للفاعل «المصور»، ولكن من دون أن تكون لهذه الاستعمالات دلالات متباينة تبعا للسياقات اللفظية التي تندرج فيها. فالفعل «صور» مخصوص بالخالق وحده - هو «المصور» -، كما يعين الفعل تصور الخالق

للمخلوق، أي صورته قبل الخلق، عدا أن صورة المخلوق السابقة على الخلق، والموضوعة من الخالق، لا تخضع لأية صورة، ولأي أصل، بل هو «المصور» يصورها وحده و «كيف يشاء».

نخرج من هذا العرض بنتائج بينة تفيدنا بأن المصور هو الخالق، وان الصورة هي هيئة الإنسان، قبل خلقه وبعده، وأن الخالق هو الذي يضعها بنفسه من دون إيعاز أو سابق صورة أو مثال. هذه الاستعمالات الدلالية تحد بالتالي من استعمالات «صور» في عربية الجاهلية، وتقصرها على مجال بات خارج النطاق الانساني. هذه المعاني المستجدة - التي كانت من دون شك محل تفسير واجتهاد وتعليق من المفسرين والفقهاء المسلمين بعد وفاة الرسول، في أيامه أيضا - تتعالق مع نقف عليه في عدد من الأحاديث النبوية حول تحريم التصوير العبادي: تفسيرات لا تنهى عن التصوير بوصفه فعل الخالق وحده وحسب، بل تحدد أيضاً سبب النهي في أمر آخر، وهو الصلة بين «الروح» (بالأحرى الكائنات الحية) والصورة. نتحقق، إذن، من لزوم العلاقة بين الصورة والانسان، ومن أن إحداث الصورة يعود إلى الخالق دون الإنسان.

٢- يقول الجاحظ في كتاب «التربيع والتدوير»: «ولعمري إن العيون لتخطىء وإن الحواس لتكذب وما الحكم القاطع إلا للذهن، وما الاستبانة الصحيحة إلا للعقل، إذ كان زماما على الأعضاء وعيارا على الحواس» (أبو عثمان الجاحظ: «البيان والتبيين وأهم الرسائل» ، تقديم: د. جميل جبر، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٩٢). وهذا الحكم على الحواس، ومنها الحاسة الباصرة، نجده لاحقا عند عدد من العلماء والفلاسفة، مثل الغزالي الذي جعل من حاسة البصر أولى درجات المعرفة على أنها جالبة لصور مضللة في غالب الأحيان، وهو ما نجده أيضا عند عدد من علماء البصريات، مثل الحسن بن الهيثم، الذي تحدث بدوره عن الصور المضللة. ما يجدر الإشارة إليه هو أن العلماء هؤلاء بحثوا في مدى التسليم بصور الحس ضمن ترتيب «سلم» موثوق للمعرفة، لا في علاقات الصورة بالرؤية البصرية.

٣- عرف التصوير العربي الحديث غير فنان سوريالي، مثل جميل حمودي العراقي في بداياته الفنية، وحامد ندا المصري، وسمير أبي راشد

اللبناني، وعبد الله السالم الكويتي وغيرهم، إلا أن هذا المنزع الفني ظل فقير العدة في بلادنا، ما يكشف - وهو ما نتحقق منه في ميادين تعبيرية عربية أخرى - خشية مستمرة من «صور الباطن»، أو من السير الذاتية، وهي ظواهر ثقافية متباينة تشير إلى ضعف مكانة الثقافة وتدنيها في حسابات المجتمع، وتقيد الكاتب بمسموحات التعبير دون غيرها.

٤- راجع: شاكر حسن آل سعيد في «مشروعية البحث عن البعد الواحد»، في كتاب «البعد الواحد، الفن يستلهم الحرف»، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧١، ص ٨٩.

٥- يقول الفيلسوف ميشال هنري في كتابة «رؤية غير المرئي»: «إن «الواقع التجريدي» الذي يعرضه التصوير في أحدث مساعيه التشكيلية، لا يعدو كونه «واقعاً» تجريدياً عن العالم، جرى تصوره، وتعيينه، وإقراره، وبلورته، انطلاقا مما هو عليه هذا العالم، على أنه أفضل تعبير مناسب عنه. إن العقد القائم منذ الأصل (أصل التصوير) بين العين والمرئي قائم، عتيد، ما تعرض له أحد (في التصوير)»:

Michel Henri: Voir l'invisible, ed. Francois Bourin, Paris, 1988, P 27.

لذّة الجور، لذّة التعجيب

(من خلال نصوص ابن سينا)

محمد بن حمودة

يذكر ابن سينا في كتابه «الخطابة» أنه من الناس من يجار عليهم لا لمنفعة، بل للذة فقط، مثل الغرباء، ومثل أصحاء الغفلة»[١] كما يضيف قائلاً انه «قد علم أن إحراج من يسرع إليه الحرج لذيد». فيكف يمكن تعليل هذه اللذّة المصاحبة للجور؟.

لعل الاقتران بين اللّذة والجور هو أكثر بداهة مما يعتقد، إذ الجور في هذا المقام يبدو كمحض انفعال مترتب عن التقاء ضدين: من جهة الذات المستمسكة بهويتها كذات متوحدة ومنسجمة مع مقاصدها ومن جهة أخرى ذات الآخر المنتصب قبالتها والقائم منها مقام الخور La defaillance الذي قد يهدد وحدتها بأن يشطبها إلى داخل وخارج غير متطابقين، كذا يصبح الجور مرادفاً لتأكيد الفاعل على تفوقه على الآخر وذلك عبر تكريسه للا تساوق L'asyimetrle بين صورة

الذات وصورة الآخر، الجور، بهذا الاعتبار، يهدف إلى تكريس لانهائية المسافة بين الفاعل Le sujet والآخر، ولكن فيم يتمثل تحديدا الخور الذي يجسده الغريب أو أصحاب الغفلة؟

شأنهما شأن العذارى، فإنهما (الغريب وأصحاب الغفلة) يحفزان إلى الثّلب لما يبذلانه من مشهد حياة داخلية لم تتم مباشرتها بعد non entarnee بحيث تتأبى على الظهور الذي يستتبع المشاركة، وهو التأبي الذي يثير الحمّية ويحفز إلى الغيرة الذاهبة بالاستخفاف، علنا وإن الاستخفاف، يلاحظ ابن سينا، «يضاد الحميّة»[٢] ولهذا السبب يربط «ابن سينا» بين الاستخفاف وبرد المزاج قبل أن يلاحظ أن «الشهوة الفاسدة تكون لبرد المزاج»[٣] إذ «البرد موت»[٤] «ويعين على العفونة، بما يضعف من الحرارة الغريزية أولاً وبما يحقن من الغريبة ثانيا، وهذا هو العفونة»[٥].

على أن الجور بهذا الاعتبار ليس من الشهوة الفاسدة وذلك لصلته بحرارة المزاج ومنه لصلته بالروح إذ، فيما يقرر ابن سينا فإن «أسرّ ما في البدن الروح»[٦] كما أن الآلة الأولى للنفس هو الحار الغريزي، وبها تتم جميع أفعالها وقد صيدت في الإنسان في وسطه، وكثر دمه، وأعان حرارة مزاجه على انتصاب قامته، وإن لم تكن الحرارة هي العلّة الأولى الذاتية لذلك، ولكن القوة المصورة»[٧].

حقاً، إن مبدأ اللذة بالنسبة للمزاج البارد والحار هو واحد، إذ الالتذاذ لازم عند حس الملائم»[٨] ولكن مبدأ الملاءمة ليس عينه بالنسبة لكلا المزاجين. والإضافة القائمة من باقي الإضافات مقام شرط الإمكان هي «النطق»، وهي هذا الدور الرئيس العائد للنطق في إظهار ما تضمره اختلاجية مزاج الإنسان لسوق النص الموالي رغم طوله النسبي: «إن الوهم هو الحاكم الأكبر في الحيوان، ويحكم على سبيل انبعاث تخيلي من غير أن يكون ذلك محققاً، وهذا مثل ما يعرض للإنسان من استقذار العسل لمشابهته المرار، فإن الوهم يحكم

بأنه في حكم ذلك، وتتبع النفس ذلك الوهم وإن كان العقل يكذبه، والحيوانات وأشباهها من الناس إنما يتبعون في أفعالهم هذا الحكم من الوهم الذي لا تفصيل منطقياً له، بل هو على سبيل انبعاث ما فقط، وإن كان الإنسان قد يعرض لحواسه وقواه بسبب مجاورة النطق ما يكاد أن تصير قواه باطنة نطقية مخالفة للبهائم، فلذلك يصيب من فوائد الأصوات المؤلفة والألوان المؤلفة والروائح والطعوم المؤلفة ومن الرجاء والتمني أمورا لا تصيبها الحيوانات الأخرى، لأن نور النطق كأنه فائض سائح على هذه القوى وهذا التخيل أيضاً الذي للإنسان قد صار موضوعا للنطق بعدما أنه موضوع للوهم في الحيوانات، حتى إنه ينتفع به في العلوم وصار ذكره أيضا في العلوم كالتجارب التي تحصل بالذكر والإرصاد الجزئية وغير ذلك»[١١] مفاد قول ابن سينا إذن، أن من شأن فعل التأليف الذي ينهض به النطق أن يحوّل المزاج العنصري الحيواني - النباتي إلى مزاج خلطي إنساني، إذ النطق، شأنه شأن النار مع العناصر، يكسر عنصرية المزاج فيفيده انفتاحاً على المختلف وعلى الخارج وذلك بإحداثه ضمن المزاج العنصري لاستحالات في الكيف عن أضداد يحيلها.

وعليه فإن المزاج الإنساني بالحقيقة هو «كيفيات مكسورة»[١٢] وهو علّة الاختلاجية المترتبة عن «نضج نوع الشيء» والذي يتم بـ «إحالة من الحرارة للجسم ذي الرطوبة إلى موافقة الغاية المقصودة»[١٣] بكلام آخر، قد تكون لذة الجور على الغريب من جنس لذّة الطبخ الذي ينضج القهوة La cruditc والتي «صورتها بقاء الرطوبة غير مسلوك بها إلى الغاية الطبيعية»[١٤] وتقاعس الرطوبة عن السلوك إلى الغاية الطبيعية قد يؤدي إلى تقاعس داخلية الغريب عن غاية المشاركة والاقتسام، في كلتا الحالتين يعزى التقاعس إلى ميل طبيعي إلى الشبيه - وكما يذكر ابن سينا فإن «شبيه نفس الشيء لذيذ إليه»[١٥] - ونفور عفوي من تجربة «الانقطاع» La

discontinuite علماً وأن الانقطاع، يعرّف ابن سينا، هو «انفعال بسبب فاصل بنفوذه، يستمر مساوياً لحجم النافذ في حركة نفوذه لا يفضل عليه»[16] ويحسن في هذا السياق التشديد على قيمة الانفعال ضمن الحركة الانقطاعية، ذلك أن الداخلية من حيث هي «نهوة» إن صح القول، ولهوسها بالداخل لا تتطابق مع الحياة إلا على نحو واحد ووحيد يكون الجسد بمقتضاه دوماً علّة، وهو بهذا المعنى علّة وفق مدلول هضمي صرف. إذ الداخلية النهوة، ولاستغراقها في المحايثة L'immanence ولمصادرتها على شفافية المعنى وشفافية مدلول «السيادة»، لا تنفك تشاكل homologue بين داخليتها والخارج بحيث يصبح الثاني مجرد غذاء للأولى. والغذاء، كما هو معلوم، هو «جسم من شأنه أن يتشبه بطبيعة الجسم الذي قيل إنه غذاء له فيزيد فيه مقدار ما يتحلل أو أكثر أو أقل»[17]. وعليه، فإنه لم يكن بين الأجساد إمكانية للانفعال والوقوف عند المفعولات، لخروج الأخيرة عن دائرة الجسدانية ولإحالتها على شروط إمكان الحدث من حيث هو كذلك، أي من حيث هو بوابة على مجالات الممكن. كذا يشترك الجور والحدث في أنهما طرح re-jet للداخلية وإلقاء بها في الخارج وذلك دفعاً لها إلى ما يسميه ابن سينا «الفطنة للإشارات» باعتبار أن هذه الإشارات هي ما يسمح بالنقلة الأنطلوجية من دائرة المباشر والشفاف إلى مضمار اللغوي أي مضمار لا تكون النعوت Les attributs ضمنه كائنات ولكن أساليب في الكينونة ومعاني خرجت من الضمور إلى الظهور، وهو الخروج من الذي تعين عليه «الإشارات» بوصفها، يقرر ابن سينا، «تفعل نقلا عن المحسوسات إلى معان غيرها»[18] على هذا النحو يصبح الجور اختباراً لقوة الآخر، أي اختبار لقدرته على تجشّم الانقطاع الضروري للانتقال من صعيد إلى آخر وبالتالي التحول من صورة ذات إلى صورة آخر، حتى إن ابن سينا يجزم قائلا: «إنا لا

نعقل القوة إلا مبدأ التحريك من آخر في آخر بأنه آخر»[١٩] بكلام آخر إن الجور من حيث هو اختبار للقوة إنما يهدف إلى إيقاظ الداخلية النهوة من سباتها النرجسي حتى تنفتح على الغيرية، وبانفتاحها هذا تكتشف دونية الشهوة التماثلية L'appetit analogique بالقياس إلى الرغبة Le desit من حيث هي دائما المعنى وقد زخرفه حضور الآخر، وهو ما يقتضي إعادة تعريف اللذة وتحريرها من مبدأ الملاءمة لفتحها في المقابل على مبدأ المخاطرة. عندها تصبح البغتة عنصراً رئيساً في عمل اللذة المستحدثة وهو ما يستشف من قول ابن سينا: «إن اللذة حركة للنفس نحو هيئة تكون عن أثر يؤديه الحس بغتة، يكون ذلك الأثر طبيعياً لذلك الحس، وأعني بالحس الظاهر والباطن معاً»[٢٠] وهو مضمون ما يسميه ابن سينا بـ «انقلاب العين» وما يحدو على القول بأن لذة الجور القصوى هي من صنف لذة العشق، إذ قوامها إذعان لاقتضاء الاستحالة من حيث إنها تجاوز للحد وقفز وراء العتبة والتخوم. ومن حيث إنها كذلك تغيير للنسب Les pro- portions وانتباه لجدارة الوسائط Les mediations. مجمل القول إن الجور هو فعل بلاغي إذ شأنه شأن الخطابة يتفاوض ويساوم. ولكن تفاوضه ومساومته مضمونها المسافة الفاصلة بين الذوات ومبدأ القرب والبعد بين الفعلة وتصوراتهم عن أنفسهم من جهة، وبين الفعلة فيما بينهم من جهة أخرى، وهو التفاوض الذي لا يخلو من مفاجآت قريبة الصلة بالشعرية من حيث هي توليد للتعجب[٢١] فإذا فوجىء الجائر باحتمال الغريب للجور بما ينبىء عن خبرة بقساوة الخارج علم أنه بإزاء حكيم، مع ذلك يلاحظ ابن سينا، «الحكماء المحتملون البالغون في الإعفاء يلتذ الجور عليهم، تعجباً من حلمهم، أو آمنا لغائلتهم»[٢٢] ولعله يمكن القول إن داخلية الغريب المختبر للخارج تفاجىء الجائر من حيث هي داخلية قد رشقت بالتغيير كما يرشق القول به فيصير على قدر من الهيبة والاستعظام والروعة. وربما كان

المفعول الإنمائي لتجربة الفقدان La perte والإنفاق La depense مدار التعجب المذكور، نماء وامتداداً رمزيين ودلاليين يناقضان ويسفهان مخاوف الداخلية النهوة وشديدة الحرص على عذريتها إلى حد رفض كل أفعال الإخصاب.

والأخير يجعل من الذات المزخرفة بمعنى الآخر غيرية بلا تخوم بحيث تصبح ضمنها الذاتية المرادف للانهائية فعل التركيب بوصفه ما به وما ضمنه يتم تجاوز التعارض بين المتجانس والمتغاير L'het-erogene أي يتم تحويل الفرد إلى كائن لاشخصي، كذا يتم تحرير الهمة والحميّة من قوقعة الذات النرجسية مما يجعل الاستخفاف أكثر حرارة من حرارة المزاج الغريزية، فبحكم أن الاستخفاف أصبح إجراء القصد منه إثبات قصوية الفضول نحو الخارج إلى حد تعريض الذات إلى الحتف، فهو يرقى إلى تكريس أعلى درجات فاعلية النفس، ومن شأن الأخيرة، يدقق ابن سينا، «أن يحدث منها في العنصر البدني استحالة مزاج تحصل من غير فعل وانفعال جسماني فتحدث حرارة لا عن حار، وبرودة لا عن بارد، بل إذا تخيلت النفس خيالاً وقوي في النفس لم يلبث أن يقبل العنصر البدني صورة مناسبة لذلك أو كيفيته»[٢٣] ذلك أن هذه الفاعلية المحبوّة بها النفس لا تجد لدى الاستخفاف ضمانة للنجاعة تبلغها بدفع الحذر فقط، وإنما المخلّص من العجرفة L'arrogance المكتفية بنفسها، فإذا كان الاستخفاف في هذا السياق يحيل على القسوة فذلك باعتبارها مبدأ بناء للواقع. وقوام هذا المبدأ إرادة شيء ما، ضمن ما يحدث، وذلك لموافقته لانتظارية منتخبة ولقصدية مطلوبة. ولعله ليس من المبالغة في شيء أن نعتقد أنه على ضوء مثل هذه الاستراتيجية التي تقوم بحدادة الذات من أجل الانخراط ضمن مفاجآت سيرورة الحياة، صار ابن عربي إلى القول يوما: «إنني مجموع من ذكر لي» وهو قول يصدر عن نصبة Posture تتلاءم كل التلاؤم مع جملة الإجراءات القولية

والكيانية التي خطط لها النص السينوي والتي بمقتضاها تكون النفس أولاً «مستفادة من خارج»[٢٤] قبل أن تكون ناطقة فـ «تفعل في نفس ناطقة مثلها بأن تضع فيها مثالها وهو الصورة المعقولة، والسيف إنما يقطع بأن يضع في المنفعل عنه مثاله وهو شكله، والمسنّ إنما يحدد السكين بأن يضع في جوانب حده مثال ما ماسه وهو استواء الأجزاء وملاستها»[٢٥] وذهابا من هذه المعطيات يصح القول على سبيل الإجمال، إن الجور في اعتبار ابن سينا، هو قسوة حين يكون الغرض منه أولاً ردع الرطوبة من حيث هي «كيفية انفعالية تقبل الحصر والتشكيل الغريب بسهولة ولا تحفظ ذلك»[٢٦] وثانيا شد أزر الحرارة من حيث هي «كيفية فعلية محركة لما تكون فيه إلى فوق لإحداثها الخفة فيعرض أن تجمع المتجانسات وتفرق المختلفات وتحدث تخلخلاً من باب الكيف في الكثيف وتكاثف من باب الوضع فيه لتحليله وتصعيده اللطيف»[٢٧] والجور هو على النقيض من ذلك هو عنف حين يعمد إلى تزييف «العشق النطقي»[٢٨] ليمنع «سريان البهاء»[٢٩] والذي يكتسب «بمجاورة الناطقة» فيتيح للنفس أن تأمل في رفع الحجاب عنها، خاصة وأن «الحجاب هو القصور والضعف والنقص»[٣٠] فإذا كان «سريان البهاء» يتم بـ «المجاورة» فإن التزييف هو ضعف من حيث هو تمسك أرعن بالحجاب وذلك خوفا من المجاورة وهو خوف يضطر «للتزييف» الذي يعمد على سبيل المغالطة إلى تحويل المختلف إلى الشبيه كشرط لقبوله على شاشته الإدراكية. ولعله لأمر كهذا كانت الفلسفة تعين باستمرار دائرة الفحش والفجور بمطابقتها مع دائرة ما ينبغي أن يكون موضوع صمت ومع ما لا يسمح بالكلام عنه. بينما تعتبر في المقابل أن الطهارة هي فعل نطقي أولاً وأخيراً أي نزع لفتيل العنف من حيث هو إسقاط لجور خارجي على داخلة يسمح لها اندفاعها التلقائي بأن تلعب بإمكاناتها تماما كما تلعب الحياة بسوراتها، الأمر الذي ما تنفك الذات بعده

متعجبة من مفاجآت علاقة الإحالة الناظمة لإذعان تلك الذات لاقتضاء الاستحالة مع ما يترتب على ذلك الإذعان من زيادة للاستطاعة والمتمثلة في توسيع مذهل لنطاق الممكن، وعلى اعتبار أن التعجب يؤدي إلى الانبهار، أي إلغاء المسافة بين الذات والموضوع (وهو أرقى درجات العشق) فإنه يغدو مفهوماً أن يخشى أولئك الذين يصدّرون ضمن لائحة اهتماماتهم النظام على حركية التخوم وقيم السيطرة على دوافع الإنفاق الكياني كل ما من شأنه أن يوسّع دائرة الإشارات والنقوش النطقية فيطلق صفير حركة مراجعة ترفع الحدود بين الذوات وتعالج فوارق الرسائل التي تبثها في اتجاه بعضها بعضا. نضرب على ذلك مثلا وننتهي فنذكر تباين موقف كانط من النبرة مع قراءة ابن سينا المرنة لها. فقد كان تموّج النبرة يحكم عليها في نظر كانط بالدونية بالقياس إلى المفهوم الموسوم بالحدية والشفافية، وهو ما يحدو كانط إلى اعتبار أولئك الذين يتوسلون النبرة للتعبير عن رسائلهم أقراناً لمن يسميه بـ «السيد المتعاظم» وذلك لادعائه حيازة سر لا قبل للمفهوم بأن يدلي به، ولنا في عنوان كراس كانط «بصدد نبرة السيد المتعاظم المعتمدة حديثا في الفلسفة "D'un ton grand seigneur adopte naguere en philo-sophle" ما يغني عن مواصلة اقتفاء رواسم التنديد الكانطي بـ«التسيب الرمزي» المحايث للنبرة والمناقض للفلسفة باعتبارها أدباً في الحياة العقلية.

على النقيض من كانط، فإن ابن سينا يدرج البحث في بلاغة النبرة ضمن ما يسميه «أحوال النغم» ليكتب مثلاً: «ومن أحوال النغم: النبرات وهي هيئات في النغم مدية غير حرفية، يُبدأ بها تارة، وربما تكثر في الكلام وربما كانت مطلقة للإشباع ولتعريف القطع، ولإمهال السامع ليتصور، ولتفخيم الكلام، وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل انه متحير أو غضبان، أو تصير به مستدرجة للمقول معه

بتـهـديد أو تضـرع أو غـيـر ذلك، وربما سـارت المعـاني مـخـتلفـة باختلافـها، مثلاً النبرة قد تجعل الخبر استفهاما، والاستفهام تعجباً، وغـيـر ذلك، وقـد تورد للدلالة على الأوزان أو المعـادلة، وعلى أن هذا شرط، وهذا جزاء، وهذا محمول، وهذا موضوع»[٣٢].

هكذا يشتغل المعنى السينوي كمبدأ تنويع للشيء عـينه في حين لا يعـمل المعنى الكانطي إلا بوصـفه مـفـعـولاً لعـمل مـبـدأ الاستبعـاد (الثالث المرفوع).

الهوامش:

(١) ابن سينا، كتاب «الخطابة» ضمن كتاب «الشفاء»، تصدير ومراجعة الدكتور إبراهيم مـدكور: حـقـقـه الدكتـور مـحـمـد سليم سـالم، نشـر وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٤، ص ٦٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٥.

(٣) ابن سـينا، كتـاب «الحيوان» ضـمن كتاب «الشـفـاء» راجـعـه وقدم له «إبراهيم مدكور»، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص ٢٠٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٢١.

(٥) ابن سينا، كتـاب «الطبيعيات» ضمن كتاب «الشفاء»، تحقيق مـحمود قـاسم، مراجعة وتقديم ابراهيم مـدكور، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٢٢٥ - ٢٢٦.

(٦) كتاب الحيوان، مصدر مذكور، ص ١٩٨.

(٧) المصدر نفسه، ص ٢٢٥.

(٨) المصدر نفسه، ص ٢٦٥.

(٩) ابن سينا، «كتاب النفس»، ضمن كتاب الشفاء، تحقيق الأب جورج قنواتي وسعيد زايد، تصدير ومراجعة ابراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م، ص ١٦٢.

(١٠) كتاب الطبيعيات، مصدر مذكور، ص ٢٥٨.

(١١) المصدر نفسه، ص ٢٢٣.

(١٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٦ - ٢٢٧.

(١٣) كتاب الخطابة، مصدر مذكور، ص ١٠٤.

(١٤) كتاب الطبيعيات، مصدر مذكور، ص ٢٤٤.

(١٥) ابن سينا، كتاب الشفاء (الفن السادس من الطبيعيات)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨م، باريس، ص ٤٠.

(١٦) كتاب النفس، مصدر مذكور، ص ٦٥.

(١٧) كتاب الحيوان، مصدر مذكور، ص ١٦٢.

(١٨) كتاب الخطابة، مصدر مذكور، ص ٩٩.

(١٩) يذكر ابن سينا في كتاب «الشعر»، أن «العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور بعينه نحو فعل وانفعال، والثاني للتعجب فقط، فكان يشبه كل شيء ليعجب بحسب التشبيه، وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل، أو يردعوا بالقول عن فعل، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على سبيل الشعر»، تحقيق وتقديم عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦م، ص ٣٤.

(٢٠) كتاب الخطابة، مصدر مذكور، ص ١٠٩.

(٢١) كتاب النفس، مصدر مذكور، ص ١٧٦.

(٢٢) ابن سينا، مبحث عن القوى النفسانية أو كتاب النفس على سنة الاختصار، عني بضبطها وتصحيحها «إدوارد كرنيليوس فنديك الأمير كاني ضمن رسائل ا لشيخ الرئيس ابن علي الحسن بن عبدالله ابن سينا، دار انتشارات بيدار» بقم (إيران)، ١٣٠٠ هجري، ص ١٧١.

(٢٣) رسالة العشق، ضمن المصدر السابق، ص ٣٩٤.

(٢٤) التعريف. الخمسون ضمن رسالة الحدود.

(٢٥) التعريف الثامن والأربعون ضمن رسالة الحدود.

(٢٦) رسالة العشق، مصدر مذكور، ص ٣٨٨.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ٣٨٣.

(٢٨) المصدر نفسه، ص ٣٨٤.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ٣٨٤.

(٣٠) كتاب الخطابة، مصدر مذكور، ص ١٩٨. بعد ذلك دقق ابن سينا أن «هذه الأشياء كلها توزينات للقول ليستقر في الأنفس استقراراً أكثر، وهي لأجل قذف الظن في النفس» المصدر نفسه، ص ,١٩٩

تأثير الشعراء العرب المعاصرين على حركة التشكيل العربي المعاصر

تجربة فنون بيروت

د. فيصل سلطان

يلقي هذا البحث بعض الأضواء على العلاقة السرية والعلنية ما بين الشعراء والفنانين في فنون بيروت، منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى أواخر القرن العشرين.

فالبدايات كانت مع داود القرم، الذي رسم وجه المعلم بطرس البستاني، الذي يعتبر من زعماء النهضة الحديثة آنذاك، وحبيب سرور الذي رسم وجه الأديبة التركية خالدة أديب.. ثم تحولت هذه العلاقة إلى حوار يلامس الأحلام الفنية والشعرية حين نصح جبران خليل جبران صديقه يوسف الحويك بالاتجاه نحو النحت لصياغة نهضة جديدة في الشرق، خلال دراستهما للفن في باريس (العام ١٩٠٨م). وقد أثمر هذا الحوار يقظة فنية تبلورت (قبل عام واحد من وصول

رُفات جبران إلى بيروت في ٢٥ آب ١٩٣١م). من خلال مشاركة الحويك، في وضع الإشارات المدنية الأولى لساحات بيروت، حين نفذ تمثال «نصب الشهداء» لذكرى ٦ ايار في ساحة البرج.

في العشرينات والثلاثينات، تشهد بيروت المحاولات الأولى لانطباعات الشعراء التي كتبوها حيال نتاج الفنانين وذلك من خلال عائلة القرم التي كانت مولعة بالشعر والفن. فقد أسس الشاعر شارل القرم مكتبة «بيت الفن» كما أطلق مجلة فينيسيا (ما بين عامي ١٩٣٨ - ١٩٣٩م) التي نشرت بالفرنسية مقالات عن المعارض التشكيلية الأولى، وتفردت بنشر الصور الملونة للمرة الأولى، كما ألقت الأضواء على الاكتشافات الأولى لحملات التنقيب في سوريا ولبنان، ونشرت دراسات عن معارض صالون «الأونيون فرانسيز» وصالون «البرلمان»، وعن أخبار الفن والثقافة من بينها زيارة لمحترف يوسف الحويك في حديقة شارل القرم، ورسوم جورج سير لمسرحية «أحزان الحب» التي كتبها الشاعر جورج شحادة وقدمت في بيروت العام ١٩٣٨م وأخبار التحضير للجناح اللبناني في معرض نيويورك الدولي، الذي أوكل لشارل القرم مهام تنظيمه (في عام ١٩٣٩م).

وفي المرحلة التي ينشر فيها القرم مطولته الشعرية «الجبل الملهم» يكتب الفنان الانطباعي مصطفى فروخ عن هذا الديوان بأنه «الأدب الذي يمثل لوناً محلياً ويترجم شعورنا وكياننا وتقاليدنا». لم يكن القرم سوى حلقة أولى من حلقات شعراء الفرنسية التي اتسعت دائرتها مع علاقة شحادة بالمسرح والشعر والفنون التشكيلية في باريس وبيروت، وكذلك مع الشاعر صلاح ستيتية، الذي عمل ناقداً تشكيلياً ورئيس تحرير للملحق الأدبي لجريدة «الأوريون» (ما بين عامي ١٩٥٥ و١٩٦٢م). فقد اهتم ستيتيه بالكشف عن الحركة الفنية الشابة التي ما لبثت أن كونت في أواخر الخمسينات الاتجاهات الحديثة في معارض بيروت. كما ساهم في تحقيق انفتاح بيروت على

بعض مظاهر الفنون الفرنسية المتداولة في باريس، في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية. فصلاح ستيتيه هو جزء من موزاييك الذاكرة الثقافية اللبنانية التي فتحت أبواب الشعر على الفن، من خلال العمل الصحافي والنقدي في مرحلة الازدهار في الستينات ومطلع السبعينات وهذا ما أهله لأن يكون عضواً في اللجنة الدولية للنقاد (AICA) عام ١٩٦٢م التي ما لبث أن ترأسها في العام ١٩٦٥م.

ويعتبر أمين الريحاني من رواد العربية في الكتابة الشعرية التي تناولت بالرصد والتحليل للفنون التي عرفتها تظاهرات وصالونات بيروت في الأربعينات. كما أقام الأديب فؤاد حداد تلك العلاقة الأولى ما بين مختلف فروع الثقافة. كان محرضاً لظهور تيارات الحداثة في الخمسينات من خلال إدارته لقسم الفنون الذي ينظم صالون الربيع السنوي في قصر الأونيسكو. كما لعب دوراً هاماً في تحريض بعض الشعراء الشبان ومنهم أنسي الحاج على احتراف الكتابة النقدية، لاسيما في مجال الفن التشكيلي.

إلا أن أهم حقبة هي تلك التي شهدت انطلاقة مجلة «شعر» التي أسسها الشاعر يوسف الخال مع كوكبة من شعراء الحداثة أمثال أنسي الحاج وأودنيس وشوقي أبوشقرا ومحمد الماغوط وغيرهم (في العام ١٩٥٧م).

وتعود صلة يوسف الخال بالفنانين التشكيليين اللبنانيين والعرب، الذين استقطبتهم مجلة «شعر»، إلى السنوات الأولى من زواجه بالرسامة هلن الخال، ما لبثت أن أسست أول غاليري متخصصة بالفنون في بيروت كما يشير عنوانها «غاليري وان»، افتتحت في ايار ١٩٦٣م بمعرض جماعي لفنانين لبنانيين من جيل الحداثة، (منهم شفيق عبود، ونادیا صیقلي والأخوة بصبوص وهرير وأسادور ومحمد صقر).

كان لقاء خميس مجلة شعر يؤسس لاتجاه حديث يعمل على

كشف الايقاع في اللوحة كما في القصيدة لاعتبار «أن القافية التقليدية قد ماتت على صخب الحياة وضجيجها»، (كما يقول يوسف الخال)، هذا الكلام كان يتوافق مع طروحات الجيل التجريدي الذي بدأ يطل في معارض بيروت منذ العام ١٩٥٤م، عبر أعمال شفيق عبود وسلوى روضة شقير، لاسيما وأنهما عايشا عن قرب الصراع ما بين الواقعية، (أو القافية التشكيلية التقليدية) والتجريد (القافية المتحررة) خلال دراستهما الفن في باريس.

فتجارب عبود وشقير لم تكن في تلك المرحلة سوى محاولة للكشف عن الإيقاع الشعري لحركة الطبيعة والحياة، التي كانت تطل برؤى جديدة عبر اتجاهات تجريدية نادت بالحرية والعفوية والعودة إلى الصفاء الأول.

في عام ١٩٥٨م، طرح يوسف الخال أسئلة جريئة عن مستقبل الشعر ومستقبل الفن في لبنان. كان يؤمن بأن الطريق صعب وأن لا وصول إلى النجاح إلا بالاعتماد على القلوب (لابد من طريق، قلوبنا كسائر على الزجاج وحدها ستعرف الطريق - مجلة شعر ١٩٥٩م)، والاعتماد على القلوب هنا يفسر دور الصداقة في بناء العلاقات الحميمة التي قربت وجهات النظر والآراء وبلورت النقاش المفتوح على كل الاتجاهات. هكذا نجد يوسف الخال، في مجلة شعر، يغذي النصوص الشعرية بنصوص تشكيلية بصرية (لوحات لأمين الباشا، فاتح المدرس، بول غيراغوسيان، فائق حسن، ضياء العزاوي، وضاح فارس، كمال بلاطة، وغيرهم).

إثر نكسة ٥ حزيران ١٩٦٧م، بدأت ثورة حقيقية لدى جيل الحداثة من الشعراء والفنانين للبحث عن النبض المبدع في جسم الحركة الثقافية العربية وعلى احتضانه وإبرازه. فكانت مجلة «مواقف» التي أسسها الشاعر أودنيس بوصفها مشروعا لا مدرسة أدبية أو فنية تقوم على استبصار وتساؤل نقديين بغية الإسهام في

تفكيك البنى الثقافية التقليدية والتأسيس لوعي جديد متصل بالجذور».

كانت مجلة مواقف (صدر العدد الأول منها عام ١٩٦٩م) تكمل تجربة مجلة «شعر» على قدر ما هي استمرار أيضا لمجلة الآداب (سهيل إدريس) فارتكزت على الحوار بين الرؤى المتقدمة وأفسحت للمغامرة سفوحها ومنعرجاتها، فناصرت الحركات الثورية داخل العالم العربي وخارجه وأنشدت للمحتمل الثقافي - التاريخي.

وفي الوقت الذي يعتبر فيه الشاعر أنسي الحاج (مؤسس الملحق الثقافي لجريدة النهار - العام ١٩٦٤م)، «أن الشعر الذي لاحق الفن بعمق لم يكن موجوداً عند الفنانين أنفسهم تجاه القصيدة الحديثة، على نقيض الحركة السوريالية في الغرب، حيث نجد العلاقة العضوية ما بين اللوحة والقصيدة في مغامرة جامحة.

"النظام الشعري" عند محمد المليحي

فاتن صفي الدين

اختياري لهذا الموضوع إلى قناعتي بأن أعمال المليحي قد تشكل مثالاً حياً وملموساً للتطرق إلى بعض المحاور المطروحة في هذه الندوة خصوصاً ما يتعلق فيها:

- بمعنى الرؤية، ومعنى الصورة في التشكيل العربي المعاصر، وما يتطلب ذلك من تقابل النور/ الإيقاع والصورة/ الإيقاع.

- حوار الإيقاع الصوفي مع النور الداخلي، ودوره في بناء اللامرئي في الفن التشكيلي العربي المعاصر.

محمد المليحي فنان عاصر مختلف التيارات الفنية العالمية منذ أواخر الخمسينيات، وذلك بحكم إقامته، ثم احتكاكه الدائم بعواصم الفن في العالم: أهمها: نيويورك، روما، باريس، ومدريد.

في تنقله المتواصل ما بين التجريد الاقلي MINIMALISTE (كما في أعماله النيويوركية في أوائل الستينيات) والتجريد الهندسي، والتجريد الرمزي (المميزين لأعماله منذ السبعينيات حتى اليوم) بقي

المليحي وفياً؛ لقناعته بأن الفن مصدر تلقائي للذة الفكرية والمتعة البصرية عند المبدع والمتلقي.

إن تحويل مفهوم الشعرية من منهج علمي ابتكر لدراسة النص الشعري إلى مفهوم لقراءة «النص البصري» يعيد الاعتبار إلى الأعمال الفنية، على مختلف انتماءاتها الجغرافية أو التاريخية بصفتها فضاءات مفتوحة على مختلف المبادلات الثقافية والرمزية. وأعمال المليحي، بلغتها الشكيلية والرمزية المتميزة، هي إحدى تلك الفضاءات.

إن ما أسميه شخصيا «النظام الشعري» عند المليحي نابع من ذلك التوازن الدقيق بين ما يطفو في النفس أو في اللوحة من نسغ الجذور التراثية، والخيارات التشكيلية والثقافية المعاصرة. هذا النظام الشعري يتمثل بتلك الشبكة الخفية، تلك الأنشودة الصامتة الناتجة عن تضافر وتباين الصور الرمزية المرئية والصور الذهنية اللامرئية. بكلام أوضح: لم يتورع المليحي، منذ عودته من نيويورك إلى المغرب، عن إدخال – شيئا فشيئا – بعض العناصر الشكلية «الطبيعية» في تكويناته التجريدية البحتة.

وإذا بتدرجات لونية تحول المسطحات أحادية اللون إلى سماوات يتسلل إليها أحيانا هلال أو مجموعة فلكية. كما تتحول تموجات الخط إلى تلال وبحار وشعلات وبراكين. بهذه العملية الذهنية يفتعل المليحي مناظر طبيعية وتجريدية – سريالية تتسم بالشاعرية والشعرية في آن واحد.

تتسم بالشاعرية، بالمعنى الرومانسي لها، بسبب الشحنة الشاعرية الملازمة لرموز: كالهلال والليل والنجوم، لدى كل من لديه حس شاعري موهف.

وتتسم بالشعرية – البصرية، بسبب الصدمة الانفعالية أو حالة استنفار الحواس الناجمة عن التباين ما بين تلك الأشكال والرموز المرئية والتكوينات التجريدية البحتة، التي تشكل الجغرافية الذهنية اللامرئية للفنان.

وما الموجة، أو التموجات الخطية، التي لازمت أعمال المليحي منذ

بزوغها في أوائل الستينيات، والتي أصبحت توقيعه الفني المميز، إلا شكل تجريدي ذو دلالات رمزية أو إيحائية لمعادلة واحدة. معادلة تتلخص في خلاصة رؤى الفنان للعالم. فالموجة عند المليحي هي البحر، هي الطفولة على شاطئ المحيط في منشأ رأسه أصيلة. الموجة هي السفر هي العودة، هي الشهوة هي المرأة، هي الحياة، هي الوصل هي الفصل، هي المد هي الجزر، هي حكمة الدهر، هي الإيقاع هي النظم، هي السكينة هي الزخم. هي السيولة هي الليونة، هي السطح – المرآة، هي صمت – الأعماق، هي الأثر المرئي لحركات النفس وتنفسات الجسد. هي الشيء وضده. هي الحياة.

الشعرية – البصرية تكمن إذاً في القوة التعبيرية والانفعالية الناتجة عن شكل بسيط جدا، ألا وهو خط متموج محدد بمساحات لونية. وما الصور المشار إليها سوى صور لا مرئية تستبطنها الذات العارفة من أثر ذلك الشكل. لذا تحتوي لوحات المليحي المرئية للناظر، لوحات أخرى غير مرئية. كتلك المرآة التي يتحدث عنها ابن عربي وهي مرآة خيالية، داخلية، والصور التي تستقبلها أو تولدها وتصوغها ليست بأقل خيالية. هي مرآة معرفية كونية، عبرها تستطيع ذات المتصوف – أو الفنان – اكتشاف مسارب الوجود في تعدده وغور معانيه.

كما أن تكرار الشكل ذاته في أعمال المليحي: موجة كانت أم خطوطا هندسية على اختلاف أشكالها واتجاهاتها، ليس سوى دلالة ظاهرة على نزعة صوفية متجذرة في الفنان، الذي يعتبر «تكرار» الشكل هو كترداد أسماء الله الحسنى والذكر عند المسلمين – أو ترداد «المانترا» عند الهندوس – كوسيلة للتقرب من الخالق وسر الوجود.

أليس تكرار الشكل نوعاً من الإيقاع البصري، تأتي الألوان بتدرجاتها لتعطي كل شكل نوتة Note أو نغما يشكل تجانسها أو تناقضها لحنا بصرياً. والواقع أن «الجاز الشرقي» Oriental Jazz يعبر موسيقيا عن هوية المليحي الثقافية والتي هي مزيج من الثقافة

العربية – الإسلامية والبربرية – الافريقية والغربية.

قاسم مشترك آخر يربط الموسيقى البصرية عند المليحي بالجاز الشرقي وبطبيعته الدقيقة، ألا وهو العفوية وحرية الارتجال اللتان غالباً ما توهمان المشاهد بأنه من السهل جداً تقليد لوحات المليحي أو التصوير على طريقته، جاهلا ما تتطلبه تلك العفوية من سيطرة تامة على المقدرات الذهنية، والانفعالات النفسية، وبالتالي على حركة الجسد واليد . مما يجعل أسلوب المليحي أسلوبًا «سهلاً ممتعاً».

فالمليحي يرسم كالذي يمارس رياضة رمي السهام وفق فلسفة «الزن» ZEN في اليابان – يرمي الخط فوق مساحة اللون دون أي تفكير ولا تردد كمن يرمي السهم ويصيب هدفه في الصميم من المرة الأولى. لا عودة إلى الوراء، لا تكدس في الخطوط أو في الطبقات اللونية لمحو حركة أو لون يندم عليه. صفاء خطوط المليحي وألوانه ومساحاته دليل على هذه العفوية النابعة من سيطرة الذهن على انفعالات الروح والجسد.

وها أنا قد حاولت استجواب عمل فنان من بين الفنانين في محاولة لاستشفاف أسس ما قد يشكل نظامه الشعري – البصري. لكن السؤال لا يزال مطروحا:

– ما الشعرية – البصرية؟

– أهي نظرية أم مدرسة أم تيار، أم منهج تحليلي يمكن تطبيقه على كل عمل فني مرئيا كان أم مفهومياً؟

– فإن كان منهجا، فما أسسه وأهدافه؟

– أم أن الشعرية – البصرية عملية ذاتية لاستنباط المكونات الشعرية أو الشاعرية في العمل الفني؟

– أم هي أخيراً عملية سير الأحاسيس الشعرية التي قد تتولد من رؤية العمل الفني؟

صناعة الشعر
رؤية سودانية للشعرية

أحمد الطيب زين العابدين

ما قرأنا ونقرأ من إسهامات نظرية نقدية ومن حوارات حول مظهرٍ واحدٍ من مظاهر الإبداع التشكيلي العربي، يجعلنا نشعر بأننا ازاء حالة من عدم انتظام الوعي الحضاري والتاريخي الذي لم يستلم في نسق معرفي واحد شديد الارتباط يشكل تطور الثقافات العربية الإسلامية والمحتوى المعرفي للأمة، بمعنى، تحقيق إدراك أعمق للإنسانية الفكرية للعمل الإبداعي - نقصد الدراسات ذات الصلة بالخط العربي - أو نحن أحوج ما نكون إلى تأسيس فهم للمبادىء العامة عندما تتحول إلى نظر محدد إلى الصيغ الحياتية الأكثر تحديداً ومعقولية.

فقبل الحديث عن شاعرية الخط العربي في السودان مثلاً لابد من

التحدث عن ظاهرة اجتماعية أساسية هي حالة (اللا أمية) Literacy عند الأمم وما يتبع الظاهرة من حالات الوعي بالذات.

فقد أشار البروفسير ابولونسكي[١] أستاذ التاريخ بأكسفورد إلى الظاهرة الحضارية محل النقاش، وقد لازمت الانداياح الثقافي الاغريقي إلى شرقي أوروبا على عهود المسيحية البيزنطية. فلقد كان السلاف والبلقان وغيرهم من العناصر الأوروبية الشرقية بدواً وزراعاً أميين لايكتبون[٢]. وبدخول المسيحية الاغريقية إليهم، وقيام الكنائس والأديرة والبيع كمراكز معرفية روحية كسبت هذه الأمم حالة من اللاأمية Literacy وتعاملوا مع الحرف الاغريقي لفك رموز النص المقدس أولاً وكان ذلك كسباً حضارياً عظيماً. أعطتهم بيزنطية العقيدة وأعطتهم أثينا الحرف. وأعطتهم مصر القبطية الأيقونة - فبرع هؤلاء الناس في النمنمة وصناعة الكتاب وأسسوا خطوطاً بها عبروا عن القيم والمعاني والنزعة الجمالية عندهم، وكانوا في ذلك شديدي الخصوصية والتفرد.

تنطبق هذه الظاهرة الحضارية على ما حدث أيام انداياح العقيدة الإسلامية، فلقد لازم التوسع الجغرافي السياسي للامبراطورية الإسلامية توسع في الرقعة الكاتبة في العالم الإسلامي الجديد. فكما أعطى الإسلام لهذه الأمم العقيدة أعطاهم أيضاً اللغة العربية وحروفها. وكانت استجابات أمم الإسلام استجابات حضارية مختلفة اختلاف هذه الحضارات ومدى تجذرها الثقافي عند هذه الأمم. فهذا أثر ثقافي إنما يوضع في مواعين حضارية قديمة، لها، كما هو شأن الثقافات الراسخة، القدرة على الانتخاب والاختيار. فمن هذه الحضارات من تقبلت العقيدة، ولم تتقبل اللغة ولا نظام الكتابة في اللغة - مثل الهند وأطراف الصين.. ومنها من تقبلت العقيدة واللغة - الشريان وقبط مصر وأهل السودان - ومنها من تقبلت الدين واللغة والحرف - ومن هذه الأمم أهل السودان.

ولابد من الإشارة إلى حقائق حضارية أساسية فيما يتعلق بالحرف العربي وفنون الكتابة عند السودان. أولاها أن أمة السودان أمة كاتبة منذ أيام كوش في الألف الثالث قبل الميلاد، فقد كتب أهل وادي النيل الوسيط فيما يعرف اليوم بسودان وادي النيل كتبوا بكل أنواع الخطوط الهيروغلوفية المصرية - ثم طورو خطاً مروياً محلياً شديد التقدم. بالنسبة للهيروغلوفية المصرية فهي تخطيطية (أي الكتابة المروية) تجريدية - ورامزة - أي لكل صوت علامة - وهناك فواصل بين كل كلمة، وبين الجمل علامات فاصلة أيضاً.

ويعد قيام الامبراطورية الرومانية المسيحية باحتلال مصر دخل النوبة في المسيحية واستفادوا من الحرف الاغريقي في تطوير خط نوبي أدخل على الألفبائية الاغريقية بعض التعديلات والتحويرات حتى تناسب اللغة.

ثم جاء الإسلام وطرق أبواب النوبة طرقاً خفيفاً فاستقبلته النوبة وانسربت العروبة والثقافة العربية إلى السودان انسراباً يسيراً وئيداً دون فتح أو قهر، وكان لذلك أثره على طبيعة تطور الثقافة والفنون في السودان.

إن طبيعة التطور الثقافي في السودان يؤكد القدرة على التثاقف والتحويل الوئيد الحر، فلقد أفلتت الثقافة السودانية من الفتح الاغريقي الهليتستي على أيام المقدونيين في مصر التي عرفت حكم البطالسة. ولم يكن السودان يوماً تحت القانون الروماني ذي الطبيعة القاهرة ثقافياً - فصار ديدن هذه الثقافة - هو القدرة على الانتخاب والتمثل ثم الطرح الفريد المتجذر في التراث المحلي.

ولقد تعلم أهل السودان الكتابة والخطوط في خلاوي المتصوفة وأهل الطريق الذين كانوا بعيدين عن مراكز تطوير الخط العربي في بغداد والشام وتركيا وفارس. فطوروا خطاً خاصاً بهم هو الخط السوداني، مختلف ومتنوع في شمالي وأوسط البلاد عن خطوط الغرب السوداني.

الانتخاب الثقافي هو شكل من أشكال التلاقي المشروط ثقافياً مع الأثر الوافد. ولابد أن يتم التمثل للأثر واحتواؤه في ظل واقع ثقافي قد يكون مؤثراً جداً هو الآخر، ولا يتم هذا الانتخاب والاختيار اعتباطاً - بل لابد أن يكون محكوماً بطبيعة الوجود الثقافي للأمة التي تستقبل الأثير بما تجد عليه ذاتها حضارياً، فأمة كتبت لآلاف السنين في الوسط والشمال يكون تقبلها الحضاري للأثر الجديد محكوماً بهذا الميراث. فإذا افترضنا أن عملية انتشار الأنواع (الخطية) قد بدأت من المركز العربي الإسلامي فإنها قد لامست ثقافة كاتبة - وتوطنت الممارسة في ثقافة - عالية الصوفية والروحانية - ضعيفة المدنية مما يضعف الوظيفية.

لقد اهتم بمثل هذه المناقشة بعض الذين كتبوا عن ظاهرة انتشار الإسلام والخط العربي في غير أمم العرب. ومن أهم ما كتب في الخمسينات كتاب عبد الفتاح عبادة عن انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والغربي[٣١] وكتب أيضاً الدكتور توفيق مفتش شعره للدراسات العليا بأوروبا اتجاهاً إلى الخروج عن المألوف مما درس من خطوط - لقد كانت تصميماته أبداً قصائد بصرية موازية للبناء الشعري - جميلة جمال قصيدة المجذوب - كانت الكتابة على الرغم من مقروئيتها قد خالفت كل قوانين المشق والكتابة العربية، فهي حرة تبني الحرف العربي بناءً جمالياً فريداً يحكمه منطق جمالي خالص - تجري الكتابة مثل الخط الصيني من أعلى إلى أسفل - يوشك التعميم في كماله وثباته أن يكون تشخيصاً خطياً (للشحاد).

لقد قطع هذا الفنان مشواراً شديد التقدم بعد حصوله على الشهادة العليا في انجلترا بعد بحث طويل في بناء جديد للكتابة والحرف - تأكدت في هذه الأبحاث التشكيلية قدرات ابداعية شديدة الارتباط بميراثها السوداني الذي كان حراً إبداعياً منذ البداية، هذا الانفلات الطبيعي من سلطة الواقع العربي المركز حالة جعلت الشعراء

السودانيين المشكلين وغيرهم يعيشون واقعاً فريداً جعل البعض يعاني من تجاهل المتوطنين في الاعتيادية الابداعية.

يحاور الشاعر المجذوب شحاذة بخصوص معاناته جراء هذا الخروج عن المألوف فيقول له:

هاك قرشاً رابعاً

حتى تكف عن شرود اذنيك

فاستمع لخطبتي يا أيها البليغ

إنني أجوّد الكلام، شاعر أصابني الكساد[٣] قيل كيف أكسر العمود والأمير جالس ينتظر المديح؟! إذا كان جزاء من يكسر العمود - عمود الشعر - هو انصراف الأمير الذي ينبغي أن يزكى ويمتدح أبداً، فإن الأمير هو سطوة وسلطة الموروث - التي تحلل منها المبدعون العرب كثيراً.

من معهد الاستشراق في سراجيفو ١٩٨٢م هذا وقد اهتم الكتاب اليوغسلاف بظاهرة انتشار الخط العربي نعود إلى الخط العربي في السودان فنقول إنه لم يكن محكوماً في تاريخه أبداً بالنموذج المركزي وإن كان أثر الخط الثلث واضحاً ولعل ذلك يرجع إلى تبادل المصاحف المخطوطة. هذه هي الدعامة الأولى نحو تحرر الخط السوداني من التراث - ثانياً إذا كانت الأعمال الفنية جميعا محكومة بوجدان المبدع فإن الكاتب السوداني الأول كان صوفياً.. لا يكتب لبهاء ديوان السلطان وهو يحفظ تقاليد ينظمها المجتمع ويتعارف عليها. كانت ممارسة الكتابة نفسها عملاً روحياً مقصوداً من التبرك والحفظ. وهو دور قديم كانت تقوم به الاسحار المخطوطة في ثقافة وادي النيل مثل نصوص كتاب الموتى على أكفان النوبة - ثم التعاويذ والتبركات التي وجدت في الخط النوبي مع قلته، لقد كان الأوسع انتشاراً في الخطوط السودانية هي خطوط كتابة الأحجية. ونجد وصفاً ممتازاً لانتشار هذه الممارسة.

لقد ذكر (لابل بروسن) في دراسته الممتازة للتصميم الإسلامي في غربي افريقيا[٤] ان الأثر الإسلامي في السودان الغربي ثم استيعابه بشكل تام وانغماسه في الواقع الثقافي المحلي بشكل كامل، جعل منه أثراً شديد الافريقانية.

واستخدم الأثر في تزكية واستمرارية القيم الافريقية الراسخة[٥] حيث استخدم الخط العربي والنصوص المقدسة لتخدم أغراضا روحية وقائية كانت تخدمها الأسحار والتعاويذ والممارسات الطقسية الروحية، وبذلك تم تمثل الخط. ومع غدر الممالك الإسلامية الافريقية شرقاً، بعد انهيار الدولة الأموية في الأندلس ما بين القرن الثالث عشر والسادس عشر الميلادي قامت في غرب سودان وادي النيل ممالك إسلامية نقلت الخط المغربي والورش والخطوط المغربية إلى غرب السودان، وكما تطور خط نيجري هو كوفي جاف معدل فإن دارفور شهدت خطاً عربياً خاصاً بها.

انتشرت هذه الخطوط في جميع السودان وصارت هنالك مراكز لنسخ المصحف الشريف في كل أنحاء البلاد - وصارت هناك وثائق سلطانية مخطوطة ووثائق أرمن[٦] وغيرها من أنواع توظيف الكتابة التي صارت ذات طابع حر بعيد عن الآثار الكلاسيكية المركزية في العراق والشام وتركيا مؤخراً..

ومن الطريف.. أن هذه الكتابة صارت رمزاً من رموز الهوية الثقافية السودانية. فقد نبه المجاهد محمد أحمد المهدي كتّابه في أحد المنشورات نبههم إلى ضرورة الابتعاد عن بعض مظاهر الخط التركي - على اعتبار أن الاتراك كانوا أعواناً لأعداء الدين فصاروا بذلك أعداء للدين ولأهل السودان فلا ينبغي أن يحتذى بهم (جمالياً).

من الناحية الوظيفية هنالك بعد روحي حقيقي للخطوط العربية السودانية - وهنالك أبعاد نفسية متعلقة بالخوف الروحي والخلوص

الوجداني لدى مستعمليه - لا بل هنالك ممارسات استشفائية روحية مرتبطة بالخط العربي - فالكتابة على الألواح الخشبية تمحى بماء طهور لتشرب شفاء للمرضى وخصوصاً ذوي الأمراض النفسية.

هذا هو ميراث الفنان السوداني الحضاري - روحانية، عالية، وحرية كبيرة من قيود القوانين التي تحكم الإبداع - خطوط ما عرفت ابن مقله وابن البواب ثقافة لم تقرأ «صبح الاعشى في صناعة الأدب والانشا» حرية ابداعية موروثة - وزخرف افريقي يحلي حواشي النصوص، هي حالة من (الشرافة) كما يسمونها، فقد شرف الناس بهذا النص القدسي (القرآن). يزخرفون حواشيه بالتربيع والتثليث، يلونون المساحة بالداكن والترابي والفاقع. وقليل من هؤلاء الكاتبين من درس في مدارس تحسين الخطوط إلا نادراً، لكنهم اكتشفوا في أوروبا ماذا يعني كل ذلك. فلقد أكدت لهم الاستشراقية الرومانسية بشدة قيماً عايشوها معايشة ثقافية يومية - أقصد بهذا القول خاطي السودان ولا أعمم. فقد أضفت هذه الاستشراقية دوراً روحانياً على الخط العربي، كتابات أثرت بشكل خاص على توجهات الخطاطين العرب. من هاجروا وعملوا في أوروبا بشكل خاص. عايشوا ظروفاً حضارية مغايرة لها نظراتها إلى البيئة ولها تفضيلاتها التشكيلية. ولقد عمق كتاب أوربيون أمثال انتوني ولش(٧) مفاهيم رمزية وروحانية الخطوط العربية بإضفاء صفات الشفافية الوجدانية والعتامة واللاعقلانية وغيرها من هذه الصفات يضفونها على الخطاط العربي وإنتاجه. ويمكن القول ان الفنان السوداني لاشك واجد في مثل هذه التوجهات أمراً يؤكد ميراثه ويسوغ ممارسته، ويزيده جرأة على الواقع التاريخي لهذا الفن. وبما أن الخط العربي فن قد توفرت له كل الشروط الضرورية للعمل التشكيلي المؤثر فقد وجد الخطاطون المبدعون من السودانيين أنفسهم في هذا الفن، فظهر منهم أعلام تشكيليون مبرزون، لعل أقدمهم أبناء مدرسة الخرطوم وقيع

الله وشيري وتبعهم السر حسن ودرمه وأحمد وجيل من المبدعين. الذين ما نسي فضلهم الأستاذ شريف داغر في كتابه عن الحروفية العربية، فلقد كانوا سباقين لتأكيد انفلات الخط العربي من قيود المشق - ونحوا به نحواً شاعرياً حراً طليقاً، وشاركوا في حركة عزلت الحرف عن وظائفه الكتابية وأعطته أدواراً جمالية، حرفة جعلته مفردة تشكيلية جمالية مطلقة لا تستدعي الذاكر إلا على مستوى الرمز والإشارات الخصيصة إلى الهوية، شاركوا مبدعين عربا حروفيين أمثال ضياء العزاوي وشاكر آل سعيد، ورافع الناصري وسعيد عقل، وفيصل سلطان، روجيه نحله، وكمال بلاطة وغيرهم كثيرون ما عادوا خطاطين أمثال خالد عبدالحميد - وآخرون كثر - لقد صارت هذه الحركة على الرغم من حداثتها انفجاراً شاعرياً طموحاً لازمت تطور الحركة التشكيلية العربية المعاصرة.

لقد لازمت هذه الشاعرية والحرية الابداعية بدايات تطور الحركة التشكيلية السودانية الحديثة، ومازالت آثارها تنداح وتتسع عند التشكيليين السودانيين المعاصرين - ويظهر هذا الميل إلى الشاعرية المنفلتة من سطوة الموروث الكلاسيكي الغربي في الخط العربي بشكل خاص - كما أسلفنا - فمبدعون أصحاب تخصص في الخط العربي أمثال تاج السر الحسن ظهرت عندهم مثل هذه الشاعرية المؤثرة باكراً وبعد تخرجهم من الجامعة مباشرة. في لقاء مع شاعر سوداني عظيم معني ببناء الصورة الشعرية مثل محمد المهدي المجذوب في قصيدته (شحاذ في الخرطوم[٨] نجد احتفاء الشعر بالصورة، وفيه أيضاً وعبر اسهامات الأساتذة السر حسن، وحسين جمعان احتفاء الصورة بالشعر، والأستاذ جمعان كما يعرفه الذين شاهدوه، شاعر تشكيلي متطور، لم يحفل أبداً بالطبيعية والواقعية منذ أن كان طالباً إلى أن صار فناناً راسخ القدم - لوحاته مثل السجاد الموشى كائنات ما رآها أحد تعمر المساحة، خطوط منظومة وغير منظومة، رموز معلومة وغير

معلومة - مزاج إبداعي يناجي الغيب، وفعل في المساحة يشبه التسابيح البصرية مع حسن اختيار للّون - وبصر بالتصميم. نادراً ما يقول شيئاً يخاطب الافهام، ولكن يقول الكثير مما يخاطب الوجدان والإلهام.

إن وجدان التشكيلي السوداني وجدان شاعر، ذلك لأن ثقافته مثقلة بالمرائي والصور والمشاعر المثولوجية التي ما تزال تتوطن قرارة نفسه، فعند حسن الهادي محمد نور وهو رسام مصمم شديد التمكن تجتمع الصورة والقصيدة كما قلنا فهو يسعى تشكيلياً إلى ما قد سعى إليه الشعراء.

فكلا الشاعر والتشكيلي يسعى إلى تجاوز مفازات الاعتيادية الفكرية إلى تخوم الرؤية النبوئية المذهلة، كلاهما يمارسان حرية التجريب وتجاوز المنطق السردي إلى تراتيب الادهاش المفضية إلى سراديب النفس الدفينة بقصد ترقية أبعاد الكينونة الواعية. وغالباً ما يكون ذلك عن طريق السفر إلى الدواخل Introspection غوص إلى أعماق النفس وابتعاد عن الواقع - فالواقعية هي طرح الموازي الشبيه بصرياً. استنساخاً حازقاً للواقع، ينطوي على المهارة والحذق والترابط الشديد بين العقل واليد والواقع تأكيداً لخصائص الحس والإبصار المباشر. أما البحث عن الباطن فإنه يصير نوعاً من التعبيرية التي تصدر عن مناطق اللاوعي لدى الفنان وهي المشاعر والانفعالات العميقة الغامضة التي تفيض من الوجدان على خامات التشكيل - ولقد ذكر أفلاطون في حوارات الجمهورية: إن رسالة الفن هي في أن يتعهد (النفس) وليس عليه أن يعنى بالعقل والحقيقة الفكرية. ليس عليه بيان الحقيقة ولكن عليه ترتيب النفس».

إن الاتجاهات التعبيرية بما فيها السوريالية هي نتاج طبيعي للواقع السيكولوجي للمبدعين الأوروبيين فيما بين الحربين العظميين - وعقابيل الثورة الصناعية الرأسمالية في أوروبا وما سببته من دمار.

إذا كانت هذه الظروف الحضارية التاريخية هي التي تسببت بشكل أو بآخر في ظهور هذه الحركات الشاعرية فإن ظهورها أحياناً في بعض الحركات التشكيلية العربية مثل السودان مثلا يتم بجانب الظروف الحضارية المعينة للمبدعين، يتم هذا الظهور كنتيجة مباشرة للصلة الحضارية وتأسيس الحوارات التشكيلية، مما يجعلها امتداداً محلياً لما يسمى التيار الفني الغامر في أوروبا Main Strean Art امتداداً طبيعياً للأثر الثقافي الكولونيالي الذي قد يجد أرضاً خصبة في الثقافة المحلية مثل روحانية ومثولوجية الثقافة السودانية المعاصرة. لقد درس أغلب الفنانين السودانيين الكبار ومنهم حسن الهادي، محمد نور، درسوا وعاشوا في أوروبا - كما أسلفنا - ولذلك ترى آثاراً واضحة لبابلو بيكاسو في لوحاته وكذلك فهو مفتون بالفنان مافريت.

ولكن الشيء الغريب هو افتتان الأستاذ حسن الهادي بهيئة الطير - أمر يستثمر في لوحاته بشكل عنيف - وقد رد هو السبب إلى طفولته الباكرة وطبيعتها الريفية. قال ذلك في مقدمة صغيرة لأعماله في محله الخرطوم عنوانها أنا والطيور، ولكنا نعتقد أن الأمر متصل بشيئين، هما دراسته المتعمقة للمدارس الأوروبية التعبيرية (مافريت) واهتمامه بالتكعيبية التحليلية لبيكاسو التي صادفت هوى في نفسه كلون هيئة الطير احدى الرموز الوجودية في الثقافة السودانية فهي رمز عودة الحياة (البا) في العبادات النيلية - والطيور رموز افريقية قديمة في ثقافات أهل السودان - رموز غرابة وعجب - وهم أهل تشاؤم وطيرة - الطيور أرواح متناقضة فهي أحياناً جارحة، وحيناً هي السكينة والجمال - ولكن طيور الاستاذ طيور خرافية - مثل طيور السراميك التي تتفتت أمام الدور حيث الأبواب المغلقة - طيور تحط على الرؤوس فتهشمها - لابد أنها أصداء أيضاً للثقافة العربية الإسلامية في السودان - فالشخوص - شخوص حسن دائماً على

رأسها الطير - ولعلها تأكل منه - إن الطبيعة الازدواجية المتضادة للرمز تزيد من أثره وفاعليته كوسيط نفس - يتجسد هذا التضاد في رمز الغراب عند العربي الذي حاول أن يقلد مشية القطاة فصار شيئاً مختلفاً عن كل شيء - صار رمزاً فالرمز مختلف عن كل الواقع، شيء في عالم النبوءة. وهكذا صار الغراب (أبو المرفال) رمزاً فاعلاً.

«فاضل مشيئته وأخطأ مشيها

فلذاك سموه أبو المرقال»

وطيور حسن مختلفة عن كل طير - هي مراءٍ وهيئات لا تأتي من الواقع ولكنها تأتي من الأعماق، ولذلك فهي دائماً على صلة بالآخرين لا تكون منفردة.

وللأستاذ حسن في شاعريته التشكيلية ضرب من الغنائية خصوصاً في تجمعاته السعيدة فإنه يرجع بالانسانية إلى طفولتها الباكرة تجمعات نقية عارية طاهرة يحيطها بطبيعة غناء.

كثير من الفنانين السودانيين انشغل بهيئة الطير مثل الفنان عمر خيري - الذي يسمي نفسه جورج أدوارد - في حالة من ازدواج الوجود فريدة. والثنائية أو التضاد في شخص الفنان وفي عمله لا يخطئه أحد. واستعمالاته لهيئة الطير تحتاج إلى مجال آخر لمناقشتها. فطيور عمر خيري هي هيئات ورموز سايكوباتية واضحة المعاني. في حين أن الغموض يكتنف طيور حسن الهادي. ومن هنا كانت شاعريتها. أما هيئة الطير عن مدثر قطبي فهي تكوينية جماعية.. أي أنه لا يهول ولا يضخم ولكنه يخلق نوعاً من الدراما من خلال التكوين، يخلق حالة من الحدس والتوجس عند المشاهد تزيد من توتره، هي طيور متحفزة تبدو بريئة كما أغلب الطير ولكنها غير أليفة تماماً، يمكن أن تنقلب إلى وحوش ضارية تفعل على اللوحة فعلاً جماعياً تماماً كما طيور (الفريد هتشكوك) شكل من أشكال التوجس البصري الذي يتأرجح بين الوداعة والعنف.

من أبرز أشكال الشاعرية المتملية الواقع الموروث المتاح حالة الفنان أحمد محمد شبري الذي بدأ مصمماً، يعالج المساحة التشكيلية - وذهب إلى أوروبا ليبقى مصمماً اكتشف رونق وجمال الخط العربي كعنصر تشكيل للمساحة - وأرسى لنفسه قواعد خاصة للاتجار اعتمد فيها على فطرية التجربة التشكيلية السودانية في هذا المجال - أعني ميراث الخطوط السودانية وزاد عليها مختزناً بصرياً فولكلوريا، واقترب بكل التجربة نحو ممارسة مدركة للنحو البصري الأوروبي الجديد. غير أن التقاليد الفنية العربية الإسلامية التي تمركزت حول الخطوط والزخرفة، كانت مجالا جديدا على المعلم الأوروبي نفسه وعلى الطلاب السودانيين الذين ألفوا الخطوط السودانية التي تعلموها في (الخلوة). حتى كلية الفنون الجميلة بالخرطوم التي أفردت للخطوط العربية والزخرفة الإسلامية قسماً كاملاً ليست راسخة رسوخ مدرسة تحسين الخطوط بالقاهرة التي تأسست حوالي ١٩٣٠م. ورسخت بين تلاميذ الشيخ محمد مؤنس. ومن ذلك قوانين المشق والخط المجوّد التي كبلت عدداً غير قليل من المجوّدين الذين لا يحسون ضرورة في الخروج عن المألوف. بل لعل سانحة كهذه لم تتح لهم في تطور الحركة التشكيلية، على الرغم من وجود عدد غير هيّن من الحروفيين. هذه المدرسة تعلم فيها بعض الخطاطين السودانيين أمثال الأستاذ محمد الأمين علي وآخرون ممن أجادوا الكتابة والزخرفة الإسلامية.

كان إفلات الأستاذ أحمد محمد شيرين من الآثار التي كان يمكن أن تترتب نتيجة التدريب الأكاديمي الأشد صرامة في مدرسة تحسين الخطوط والمراكز الشبيهة كان أمراً محموداً فلقد وجد في نفسه كمصمم أكثر حرية وأقدر على التفرد. وصارت صلته بالخط العربي أكثر مرونة وهوناً، مما يسر له أن يكون متجاوزاً ومحرراً.

وكانت مدينة لندن - وياللعجب! - مستودعاً ضخماً

للمخطوطات العربية. والمكتبة البريطانية كانت مركزاً فريداً للدراسة والبحث والتجويد، انكب عليها فنانون شديدو الاهتمام بالخط والزخرف العربي أمثال عثمان وقيع الله واحمد محمد شيرين على أيام الدرس والطلب في أوائل الخمسينات من هذا القرن. ولقد سبق عثمان وقيع الله أحمد محمد شيرين إلى هناك. وهو في الحقيقة أستاذه ومدرسه. وكان هو الدارس المجسود المثابر - الخطاط -. أستاذه الذي كان أول من لاحظ جنوح أحمد شيرين إلى غير المألوف في الخط العربي وإيثاره حرية التعامل مع الحرف، الأمر الذي لم يرق أستاذه أول الأمر.. ولكن أحمد آثر أن يكون مصمماً لا خطاطاً.. لقد كانت تجربة البقاء في أوروبا لسنوات ومواجهة الثقافة الأوروبية في الخمسينات رهقاً ثقافيا نفسياً أفضى بهذه الجماعة المبدعة إلى التخلي عن محاولة الانصهار في تيار الفنون الأوروبية الغامر.. وكانت تجربة حاسمة في حياة كلا الفنانين وفي تطور نهجيهما الفنيين. فكلاهما شعرا بالاغتراب الثقافي والغربة الابداعية. فاتجها إلى دواخلهما الثقافية إلى سودانيتهما وإلى جذورهما ذات الطبيعة العربية الإسلامية الافريقية، إلى تفردهما الثقافي واختلافهما المشروع عن جماعة الدرس الذين كانوا يتوقعون منهم شيئاً آخر أشد اختلافاً كونهما أجنبيين - وكان أن تزامن هذا الإحساس مع وعي سياسي نشط بين الطلاب الأفارقة في أوروبا، ومع حركات التحرر هناك في الوطن، مما أكد الضرورات الحيوية للتأصيل وتأكيد الذات. وهذا الأمر عند الفنان لا يتم إلا عبر تأكيد الذات إبداعياً - منولوجات تشكيلية هي حوارات داخلية مع الذات المبدعة - وبهذا فقد انغمس وقيع الله في مباحث الخط العربي الكلاسيكي بكل مدارسه، وكانت له تجديداته الهامة على الرغم من احترامه للتراث فقد استعاض عن القلم أداة المشق بالفرشاة التي هي أداة الرسم على الطريقة الأوروبية، فلانت خطوطه وترطبت جراء هذا التعثر في طرق

التنفيذ على الرغم من انه لم يفارق الأصول المرعية، والقوانين التي أرساها الكبار. ولكن خطوطه ولوحاته كانت تخلق أجواء فيها كثير من النوستالجيا إلى اللوح القرآني في الخلوة السودانية. وقد ألمح إلى كل ذلك الأستاذ شرين داغر في كتابه. عن (الحروفية العربية فن وهوية..) لقد استفاد وقيع الله من طواعية الحرف العربي وقدرته على إعطاء نفسه للمبدع، ولم يعزل الممارسة عن المناخات الروحية السودانية التي عبثت بالغيب والأسرار. وتعلق بأسرار ا لحروف القرآنية المفردة، وهل هي نداء للباطن؟ أسرار إلهية كونية؟ وتحدث في كتاباته عن البعد الرابع، الذي هو شكل من أشكال اللاتناهي الروحي - نداء البارع المدهش من أسرار العرفان اللوني. يستدعيه الفنان بفرشاته عبر (الحروف). سارت لوحاته تعبق بطيب (العمار) في الخلوة السودانية، وألوان طوبية بها كان يبنى الشرافة.

وهنا كانت شاعريته. وكانت لتلميذه أحمد محمد شيرين إضافة خاصة شديدة الأهمية، فهو الذي ما اهتم ببناء جسم الحرف العربي ولكنه اعتبره مفردة تشكيلية شديدة الأهمية في المساحة، يرتب المساحة من خلال الحرف، يعنى بالفراغ بين الحروف عنايته نفسها بالحرف، صار هذا الفن عنده تخطيطاً، وليس خطاً. فارق الضرورات الإبداعية وقوانين الاتجار، وصارت كلمة خط عنده تعني (Line) وليست Calligraphy - وأخرج الحرف العربي من ثباته النسبي - وزاد من (ستكروتيته) فتحرك من أعلى إلى أسفل وتعارض وتقاطع صار إسوة بمعزوفة خطية في الفضاء شكلاً من أشكال الموسيقى البصرية. وسقطت عنده وظيفة القراءة في أحيان كثيرة. صار بناء اللوحة الخطية كمنظومة بصرية تعني لديه الكثير - ولأحمد محمد شيرين - شغف بالشعراء السودانيين المصورين فهو محب للمجذوب تماماً مثل السر حسن، يعالج مضامينه الشعرية ببناءات بصرية موازية هي أشعاره الخاصة - يفعل ذلك في محبة بالغة للشعر. وآخر

انجازاته - رسوم شديدة الشاعرية لقصائد الشاعر الفارسي الخالد - الخيام - وقد قمت بترجمتها عن فتزجرالد - فكانت هذه اللوحات الخطية احتفاء آخر بالشعر من قبل فنان تشكيلي شاعر.

إن الشاعرية البصيرية التي يتوسط إليها بالحرف العربي.. لم تعد ظاهرة عربية فقط بل إنها قد انداحت إلى البلاد الاسلامية الشرقية. ولقد كان مهرجان الاستقلال الفني في أندونيسيا في نهايات العام ١٩٩٥م فرصة عظيمة لي للتعرف إلى هذا المظهر في فنون اندونيسيا وماليزيا والشرق الأقصى عموما.. فهناك قد تمت لقيا عظيمة بين فنون الشرق والفنون الإسلامية.. وعلى الرغم من أن هذه البلاد لها كتاباتها القديمة - الهندية والصينية - وعلى الرغم من أن اللغة العربية بقيت لغة الصلاة والدعوات ولم تكن لغة الحياة إلا أنها ومعها الحرف العربي صارت لغة قدسية - لغة المصحف والقرآن - خصوصاً وأن الاندونيسيين قد آثروا الكتابة بالحرف اللاتي، أكسبها هذا الأمر بعداً وأعطاها مسافة نفسية جعل كثيراً من الفنانين المبدعين أمثال البروفسير - بيروس - ولعله الفيروز - في باندوف متولهاً بها ومنتعشاً للحرف العربي - يرسمه رسماً على مساحات يصنعها عن قصد ليعطيها أجواء تاريخية. فيتعامل مع الحرف بشكل تشكيلي مجرد لا يرى فيه سوى جماله وليونته وقداسته، مما جعل للوحاته رائحة خاصة - هذه في اعتقادي هي الحروفية الحقة، إذ فيها تنتفي كل أشكال (الجدوى) إلا الجدوى الجمالية المطلقة خصوصاً في أعمال شريفة فاتيما زبير - إذ يغيب حتى الحرف إلا من إشارات خفيفة ويتكامل في بناء كلي متشابك يصير فيه الواحد كلاً، والكل واحداً. في اتساق كامل مع روح الإسلام ويصير الحرف عند عبدالغني عثمان مثل حبات الفسيفساء، تتكرر ولكنها لا تعيد نفسها. بل تعطي انفرادها إلى المساحة المرئية تندغم فيها. أما عند نور الله عبدالقادر فطفراء مركزية تتكامل فيها الأشياء من حولها.

إن الاستعمالات الروحية للحرف العربي في اندونيسيا وماليزيا - شيء فريد يستحق الالتفات إليه - حرف تشكيلي ابتعد عن القراءة وتسامى إلى النفس والروح. هؤلاء مبدعون أكثر بعداً من مراكز الواقع الإسلامي التاريخي المؤثر. وعلاقاتهم الإبداعية مع أرض الإسلام القديمة مترعة بالفوستالجا والشوق القديم.. تتخللها الأحلام والرؤيا المشوقة. تخرج من تخوم النفس الباطنة تصاويرهم ونمناتهم. فتصير مساحات من الشعر المبصر بهي الألوان.

إن الحروفية العربية في بعض حالاتها هي شكل من أشكال مغازلة الذاكرة الأدبية للمشاهد - يعبر في النص - وبدايات النص الذي يمكن أن يكمل من الذاكرة. هي من قبيل أدب التشكيل في حين أن حروفية غير قارئي العربية - إلا يسيرا جداً في حال النص القرآني المقدس - هذه الحروفية تعامل الحرف بعيداً عن الكتابة كمفردة تشكيلية نقية - وبصرية بحتة - وهذا اختلاف. فحرية وانفلات هؤلاء الفنانين المسلمين الشرقيين من التقاليد كبيرة أفضت بهم إلى تجديد طرقهم.

ومن أبرز التجارب الشاعرية في الحركة الفنية في السودان جماعة (البلور) أو الكرستاليين وعلى رأسهم الفنانة كمالا ابراهيم اسحق - ومحمد محمود شداد - نايلة الطيب. وأساس اجتهادات الجماعة التشكيلية - تصوير - اهتموا في صورهم بنقاء الهيئة - وصفاء الشكل وشفافية اللون لم يكونوا تحليليين بالمعنى التكعيبي ولكنهم مهتمون بجميع الأبعاد الحقيقية - الموضوع عندهم هو المضمون لا يقصدون سوى نقاء الرؤية وصفائها وتحققها كممكن انساني إلى أقصى مدى متاح. ومازالت الاستاذة كمالا نشطة تزجي بقصائدها اللونية - فاللون هاجس حقيقي لدى الجماعة أما الآخرون فغابوا عن المساحة.

لقد تعرضنا إلى مفهوم الشاعرية التشكيلية كما عرفه المبدعون

من شعراء وتشكيليين - وتحدثنا عن ترابط الانواع الإبداعية عموماً وعن صلة الشعر بالتشكيل، وأعقبنا ذلك بخصوصية الثقافة السودانية وتفرد ظروفها الحضارية والتاريخية. الأمر الذي مهد لإمكانيات شاعرية تحققت في حركة التشكيل. وتحدثنا بعد ذلك حديثا شاملاً عن شاعرية الخط العربي والتصوير في السودان. فعلنا ذلك بشكل شامل لم ننهج فيه نهجاً وصفياً منمطاً نتعرض لكل منه متى ما كان ذلك ميسوراً يساعد في إشراق ووضوح الشروح. وتبقى الشاعرية البصرية أبداً طلبة المبدعين حديثها لا ينتهي.

هوامش :

(١) A.Polonesky - The Byzantine Commonwealth Ya- N Sheha-pov - in The Russian Orthodox Church - ed. Alexander Preobrazhensky 1988 - P. 5-22.

(٢) عبد الفتاح عبادة - انتشار الخط العربي في العالم الشرقي - القاهرة، ١٩٥٦م.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦.

(٤) Labelle Prussin - Halumere : Islamic Design in Western Africa- un. of Cali. Press. 1986.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص ٣.

Subtly woven in the eullieral fabric , Islam jindo expression in Many Facets of the Traditional sub- Saharan aethetic - It has been instrumental in the process of political contralization, urbanization, and sedentarization.

(٦) الدكتور محمد ابو سليم - الفور والأرض - دار نشر جامعة الخرطوم، وكتاب الفونج والأرض - دار نشر جامعة الخرطوم.

(٧) Walsh, A, Calligraphy in the Art, of the Muslim world. 1979. Kent P. 31.

(٨) محمد المهدي المجذوب - شحاذ في الخرطوم - الخرطوم - دار الثقافة - المركز الطباعي ١٩٨٤م.

(٢) ملاحق (١)

شهادات عربية

(1)

في الشعرية كأساس عام للتجربة الجمالية الإنسانية

علي اللواتي

١- إذا كانت الشعرية هي علم صناعة الشعر وفنه والوعاء لكل الخطابات المعنية به فإنها - رغم ذلك - لا تتماثل مع جملة القوانين والنظريات التي توضع كمناهج لفنون النظم؛ لأنها لا تستجلي نهائياً ماهية الشعر، ولا تستنفد طاقاته، ولا تغطي حيزه المتسع أبداً مع التجربة الإنسانية.

٢- إن ما هو «شعري» مما يقع في مجال الإدراك لا يُعتبر كذلك لخصائص ذاتية، وإنما لافتراض كونه «يذكّر» بالشعر أي بصياغة الانفعال الجمالي الإنساني. وقد تكون هذه الصياغة قصيداً أو رسماً أو حركة راقصة، فمجموع تلك الصياغات هي التعبير عن ذلك الانفعال، وهي المرجعية «الشعرية» الكونية التي تنشأ عن التفاعل مع الواقع ولكن تتميز عنه كمنظومة تمثيل وتعبير مستقلة تستند إلى

واقع آخر، نفساني فردي أو جماعي.

٣- إن الصياغات أو التعبيرات التي يتخذها الانفعال الجمالي وإن عكست بشكل من الأشكال الواقع الموضوعي، إنما هي الترجمة عن موقف ذاتي مستقل يختص به الإنسان، وهو بمثابة تملك «روحي» للعالم، يقابل التملك الجسدي له أو يناقضه ويشكل خصائص ما نسميه «الموقف الشعري».

فمجمل الصياغات المذكورة للإنفعال الجمالي من لغوية وتصويرية وصوتية إنما تصدر عن ذلك الموقف الشعري. ولا يختص الشعر هنا بالإبداع اللغوي، إذ أنه مثلاً ينتهي مع الحروفية (الشعرية) إلى إبراز التردد الصوتي كبُعد أساسي للتعبير.

وبالتالي فإن كونية الموقف الشعري تجعل من «الشعرية» ليست علماً بصناعة الشعر كظاهرة لغوية فقط وإنما منظومة صياغات الانفعال الجمالي في مختلف تعبيراته وأدواته. ويتحقق ذلك بالرجوع إلى:

أ - معنى Poiesis اليوناني الدال على «الصناعة» والحرفية اليدوية.

ب - امتزاج الصورة والإنشاد والرقص في التعبير عن الانفعال الجمالي في الثقافات «البدائية».

ج - اكتمال التمازج والترابط العضوي بين التعبيرات المختلفة في المسرح الغنائي.

د - كونية الثورات الفنية وشمولها لكافة الفنون، مثل الكلاسيكية والرومنطيقية والانطباعية والسريالية وغيرها.

لذلك يمكن بالرجوع إلى وحدة الموقف الشعري، اعتبار أن «الشعرية» في دأبها على تحقيق تراكم معرفي من خلال التنظير والتقنين ومن خلال نزوعها أيضاً نحو تكريس لا تناهي الإمكان الإبداعي، إنما هي دستور التعبير الجمالي في كل الفنون.

(2)

معنى الرؤية ومعنى الصورة في التشكيل العربي المعاصر

مي مظفر

* لعل من البديهي القول إن الصورة هي وسيلة الفنان للتعبير عن ذاته والعالم من بعد. فما الصورة؟ وهل ثمة تحديد لمعنى الصورة؟

* تلتقط عينا الفنان كل يوم، وعلى نحو تلقائي صوراً مختلفة متنوعة، فينساها وتخزنها ذاكراته. والفنان، شاعراً كان أم رساماً يتلفت عموما إلى ما يثير فيه إحساساً يبقى كامناً، ليتحرك بفعل آخر، وزمن آخر، تستيقظ فيه حواسه من أثر مشاهدة أخرى تستدعي مخزون الذاكرة ذاك. وبمثل هذا التفاعل بين الصورة المحفزة والصورة المختزنة تتشكل الصورة الفنية.

* العين ترى، والذاكرة تختار، وهي لاتختار إلا ما يثير فيها شيئاً من المشاعر قد تكون غامضة في حينها، ولكنها هي الدافع الذي لم يصل إلى إدراكه أحد. ولعل ذلك ما يسمى بالإيحاء، وما هو في الواقع إلا الإدراك الحسي الذي يجعل الفنان يرى فيما تقعقعيناه عليه، شيئا آخر لا يراه غيره. فهو إذن لا يلتقط الشيء لذاته بل لما يوحيه من فكرة. ولعل فكرة الشيء هذه هي التي تؤدي إلى تجسيد رؤية الفنان.

* كل عمل فني يستمد بالضرورة مادته من مشاهد فعلية واقعية. وأعتقد أنه باستثناء اللوحات الفنية التي تعتمد في تكويناتها على سطوح لونية مصورة بمنطقية هندسية أو باندفاعات لونية تتفاعل على السطح، فإن التصوير الذي يعتمد التجريد في لغته التعبيرية يرتكز، على الإطلاق، على مشاهد يومية كانت قد

استوقفت الفنان وأثارت فيه إحساسا ما.

* هل بوسعنا أن نقول إن الرؤية هي حاصل التفاعل بين ما تقع عين الفنان عليه وما تسقطه الذاكرة عليه، فيختزل ويضيف ليصل في نهاية الأمر إلى ما يمكن أن نطلق عليه التعبير الفني؟.

* تحاول هذه الورقة ان تتابع نشأة الصورة وتفاعلها في ذهن الفنان، وتحولها تدريجيا من واقع مشاهد إلى واقع فني يحمل خطابه الذي يتجاوز فيه الزمان والمكان، وذلك من خلال استعراض أعمال عدد من الفنانين العرب، من الذين استطاعوا أن يحولوا المشاهد اليومية، طبيعة كانت أم بشرا أم مدنا، إلى مجرد فكرة لذلك المشهد أو مفهومه.

(3)

Installation

د. أحمد معلا

لن أتوقف عند ترجمة المصطلح "Installation" الذي ما يزال طور الحوار والبحث ولكنني أثير الموضوع من أجل العمل على صياغة أو نحت تسمية عربية، لا تلقي بأزماننا خارج السياق المفاهيمي للتسمية دون إبعادنا عن التصور الذهني للموضوع الواقعي. خصوصاً وأن المصطلح ترجم إلى الموضوعية أحياناً وفن تشكيل المشهد أحياناً أخرى.

فالـ "Installation" كفاعلية تشكيلية وممارسة فنية هي وليدة التقاطعات والتحولات والانقلابات المتكررة في الفن المعاصر وفي علاقته بالمجتمعات التي تحتضنه، في محاولة لتحرير مفهوم الفن من

الدلالات الفنية التقليدية إلى درجة الوصول إلى ما يمكن تسميته بضد الفن، وكما يرى جوزيف بويز:

الفن = الحياة. الفن = الإنسان.

في رغبته لأن يكون الفن أداة لتوليد مفهوم جديد للعلم.

من هنا لا يمكننا الاستسلام لآلية التفكير التي تقضي بترجيع وإعادة كل جديد إلى جذور تاريخية، كأن يرى البعض في الـ "Installation" امتداداً للزخرفة الإسلامية أو الفن الزيتي الياباني لأن المزاودة في الموضوع قد تقودنا إلى اعتبار رسوم مغاور لاسكو أول عمل في هذا المجال.

إن الـ "Installation" تشكل استقصاءً جديداً للصور والموضوعات داخل الزمان والمكان، وتحمل في قدرات بناها التشكيلية المختلفة عناصر خلطة تفضي إلى سحرية ملغزة غنية الأبعاد.

ولهذا فهي ليست آلية تفكيكية للوحات التي لا تخلو بصرياً من مجموعات الأسئلة المطروحة عن الزمان والمكان والفضاء والحضور.

الـ "Installation" في ترجمة «كالموضوعية» يقود إلى الظن بأنها اتجاه تشكيلي، وفي ترجمة كفن تشكيل المشهد تأخذ طابع المهنة والمهمة المغلقة بحدود وظيفية. أما ترجمتها بتنصيبات فينتزع منها الكثير من الفاعليات التشكيلية التي يفترضها العمل في هذا النوع من الاشغال.

لقد أنجز التكعيبيون لوحاتهم من تطبيقات للصور المرئية من جهات عدة ولفوها على سطح ذي بعدين. وقام الدادائيون والسرياليون بلحم موضوعات مختلفة لإنتاج كل جديد فأنتجوا لوحات ومنحوتات. أما الـ "Installation" فهو ابتكار لحامل جديد يخلص الفنان من لوحة الحلم المنحوتة إذا أرهقها تاريخ طويل من العمل بها. ولهذا فليس غريباً أننا شهدنا ولادة الـ "Installation"

بعد تجارب الستينيات التي أوصلت إلى المعرض الفارغ من كل شيء آخذين على عاتقنا مهمة الاستسلام لفكرة أن هذا الفراغ مليء بالأسئلة.

الـ "Installation" إذن حامل جديد للفاعلية التشكيلية ومجال للبحث وطرح الأسئلة وإخراج الأحاسيس والمشاعر والرؤى ضمن الحيز الذي يريده الفنان، وهو خلق لحقول مرجعية جديدة.

ربما علينا تخيل «بروغل» معاصراً وهو يضع الـ "Installation" الخاصة به بلغة القرن الحادي والعشرين دون الوقوع في بساطة تصور تحقيق الأشياء والعناصر الموجودة في لوحاته على أرض الواقع.

إذ إن آليات التفاعل مع المكان «فنياً» لا تستقي مفاهيمها من العلاقات التاريخية بين الحضارات والأمكنة معمارياً وجغرافياً فقط - كونها تخضع لظروف بيئية وتقنية تضبط ضمن حيز المستخدم والمفيد - وإنما من قدرة الفنان على خلق القطيعة، ومن قدرته على توسيع الإطار والحيز الوسط الذي يفرض علينا موضوعياً من خلال صياغته الخلاقة لفضاءات جديدة.

(4)

المدى الصوفي

عمر عبد العزيز

كانت اللغة الأدبية الخارجة من أساس الصوفية مثار جدل واسع في مستويات عديدة، ولقد تباينت الآراء حول هذه الموضوع من حيث المقاربات التي تعتمد على الشكل أو تلك التي تعتمد على الدلالة. كما تقاطعت تلك المقاربات مع آداب كثيرة اخرى خرجت من تضاعيف الثقافة العربية الإسلامية.

فإذا أخذنا على سبيل المثال لا الحصر كيف تتجلى الشعرية بمعناها

الواسع عند الصوفي بما هي صوت وصورة.. إشارة وعبارة.. عرض وجوهر.. إلى ما شاء الله من هذه الثنائيات فإننا سنجد ان هذه الشعرية لا تتأتى من ظاهر الشول فحسب بل من الصورة التي يحملها هذا القول.

يقول البوصيري في بردة المديح الشهيرة:

«جاءت لدعوته الاشجار ساجدة
تمشي إليه على ساق بلا قدم»

ومثل هذه الصور نتابعها فيي أكثر من مكان وعند أكثر من قامة نستخرج الشعرية بمعناها الواسع من تمازج والكلام المجرد.

ذلك هو ما سأقف عليه في هذه عليه في هذه القراءة التي أتوخى فيها إجلاء التمازج القائم في الأدب الصوفي بين القول وماينبثق منه أو يطوف بجواره أو يلتبس به من صور كان يستدعيها الصوفي من الفنون الأخرى بإمعان مسبق وقصدية واضحة.. وهذا سيجعلنا نتفكر في المنطلقات الرئيسة التي خرج من إطارها هذا الأدب وبالذات النقطة، الخط، أنصاف الاقطار، المسافة، البعد، القرب، التجاور، الأفق، السطح، التقابلات، التضادات وغيرها من المفاهيم التي تتجلى لديهم ضمن مشروع للممارسة والذوق، يمازج تمعناها الواسع ويتم التعبير عنها بالعبارة والإشارة.

(5)

تيارات اللاشكلية

مصطفى الرزاز (مصر)

يتميز الفن في القرن العشرين بسمتين اساسيتين في الفلسفة والهدف والصيغة، ولكن يتوحدان من حيث كونهما حالات من التمرد على النمطية والقوالب الكلاسيكية- التي مجدت الموضوع والمعنى الأدبي وجعلت منه الهدف المقصود للعمل الفني الذي اتبع تقاليد جامدة من التمثيل الذي توصل بالتشريح والمنظور والتظليل إلى ترجمة الواقع الأرضي إيهامياً

على سطح اللوحة.

كان الشكل وصفيا، ولم يكن لهما كيانهما الخالص، ووصل التقليد الجامد ذروته، ومارس شطوته في فن الكلاسيكية العائدة، التي دقت بدورها من المسمار الأخير في نعش الكلاسيكية، لتتفجر تيارات ثورية تتواصل وتتصادم، تتوازى وتتشابك وتتباعد. تلك الطفرات المارقة التي تعكس روح التحرر المنطلق من القيود، أرست في أوانها علامات شديدة التأثير، ثم هبطت حرارتها وتحولت إلى موضة اتباعية، وثوالب من نوع جديد فتنحيها تيارات ثورية أخرى، في حلقات من النمو الرأسي المعمق والأفقي الاستهلاكي.

وفي هذا العرض «البانورامي» نلخص السمتين الرئيستين في فن القرن العشرين، ويمثلهما- من ناحية: اتجاه عقلي منطقي تجريدي منهجي، ومن ناحية أخرى: اتجاه فطري تلقائي تعبيري، مناهض للتقانة وللحزلقة- والقولبة الأسلوبية، تصاعد الاتجاه الأول بحثاً عن التجريد الخالص- اللوحة البيضاء دون أدنى علامات- وتصاعد الاتجاه الثاني ليتجرد من الحرفية الجمالية ويهزأ بها ويأبه بالأية البدائية والفطرية، وباللاشعور.

واتحد الاتجاهات معاً في أهداف مركزية كتمجيد الوعي الغامض، والروحانية وتنزيه اللغة البصرية عن تبعيتها للنموذج الوصفي الروائي لتنفرد بفصاحتها القائمة بذاتها.

شهادات أجنبية

(1)

بصرية التجاور

فابيو تديسكي

لا تكمن أهمية التجريد في مكونات الموضوع (طبيعة صامتة، منظر طبيعي) وإنما فيما يحمل الفنان بداخله من اللامرئي، لأن اللون والخطوط الهندسية المشكلة لموضوع التجريد تحمل دلالات داخلية.

ويشكل فن المساحة والحركة والضوء «فن الاتصال البصري» لكاندانسكي في حركاته الفنية بلو راينز، موناكو ١٩٨٨، النواة الأولى للتجريد، الرسم مثل النحت، فهو يعتبر فن التقديم «التعريف». لم يهتم كاندانسكي «بالشكل» بل بالإنجاز من خلال الإطار المعمول به، فالعلاقة بين شكل الإطار والدلالات التي يحملها، الخط والشكل، اللون ليست وليدة العوامل الخارجية وإنما تنبع من داخلة، وبهذا فقد حرر كاندانسكي الفنان من ترجمة ايديولوجيته بطريقة مباشرة عبر اللغة البصرية بدون الانتباه إلى التركيبة الداخلية.

ولقد واجه الجيل الأخير من الفنانين صعوبات ثقافية خلال فترة الستينات والسبعينات، عندما قام بينالي فينيسيا بالدفاع عن الطرح المعبر «انتج بالولايات المتحدة الامريكية».

إن من الضروري الانخراط بطريقة ملموسة في الواقع الموجود حيث يتراجع الرسم التعبيري في أوروبا، واعتقد بأن مستقبل الفن سيكون مرتبطاً بكامل ثقافة فناني العالم.

(2)

نقد اللامبالاة في كتاب كانت: (نقد الحكم) ١٧٩٠

كاتي ديبويل

إن فكرة «اللامبالاة» مقدمة كمكمل لحكم الجمال. إن العديد من المعاصرين الغربيين لا يزالون يستعملون مفهوم «كانت» «اللامبالاة» لمناقشة الدور المثالي للمتفرج وخصوصاً كلمنت جرينبيرغ الذي استخدم كانت في نظريته عن الحداثة.

هذه المقالة تكشف عن سؤال: ما هي «المنفعة»؟. في تقدير الجمال الذي يجب أن يفكر في أن يخلق رأياً «لا مبالياً» المفروض أن يكون «موضوعياً وعالمياً». المقالة تنظر إلى عملين يناقشان فكرة «اللامبالاة» وفكرة العمل الفني الذي تقترحه الحداثة. المثال الأول:

عمل يستخدم التصوير والنص، هو «الأعمى»، من تأليف صوفي كال الذي يبين كيف أن البصر يمكن أن يكون غير جوهري لرؤية الفرد / ومفهومه للجمال.

العمل الثاني: يستخدم تجهيزات فيديو، هو «المنزوي»، من تأليف ادريان بايبر، وفيه يأخذ فلسفة كانت لربط الرؤية بمسائل الإدراك. والخداع المقدم في المظهر وفي نقد قوي لـ Xenophopbia «الخوف والكره للأجانب»و «التحامل العنصري» كلا العملين يظهران كيف أن العلاقة القائمة تفترض ضرورة وجود سياسة ارتباط من مركز المرء داخل العالم.

(3)

اللامادية والرؤية الشعرية

جينوت سايمن (ألمانيا)

عصر الصناعة يدل أيضاً على «إزالة الغموض عن العالم» (ماكس ويبر) إن عالم الآلة الحديث يهز الحقيقة الوجودية الطبيعية بالإيمان والحياة اليومية. ما يصح عن الحضارة على أي حال له تطبيق محدود فقط على الفن البصري والفنانين. السؤال الذي يجب أن يطرح في قضية «النشر والعالم» (جي. دبليو. اف. هيجل) هو إذا كان الإنتاج الشعري قد أصبح سريع الزوال؟

الجزء الأول: الخدعة الفنية في عصر التصنيع:

لقد أفسد الفنانون الحديثون بدهاء الضغط الحضاري للمطابقة والتماثل. وفي استراتيجية مزدوجة، فإن التكنولوجيات الحديثة جعلت ملائمة، ووسعت وتم تحويلها بشكل خيالي بارع. ولقد تم اختراق العلاقة بين الوسيلة والغاية.

أمثلة: خدعة الفنان - رؤية شعرية:

أمثلة من القرنين التاسع عشر والعشرين: الفنانون البصريون يفسدون العالم، الآلة لتحقيق الرؤية الشعرية.

الجزء الثاني: اللامادية وانعدام الوزن في الحركة العصرانية - ١٩٩٥:

إن حاستنا السادسة، التوازن، هو وظيفة مدخل الأذن الداخلية، التي تتفاعل مع الجاذبية الأرضية. لقد أدى تحقيق هذا الحلم إلى انعدام الوزن. من عام ١٩١٥ فما فوق، جعلت الكتلة المادية والكثافة محايدة ومناسبة للرؤية الشعرية.

أمثلة - إن تصبح لا مادياً تصبح عديم الوزن:

الرؤية الشعرية لفناني القرن العشرين (معرض انعدام الوزن - برلين ١٩٩١- ١٩٩٢) اللامادية والفن الحديث.

الجزء الثالث: الفن الإعلامي الرقمي - رؤية من الكمبيوتر:

إن عصر المعلومات القادم يمنح إمكانات جديدة لفن يولد بوساطة الكمبيوتر. اللامادية تتحول الى قطع صغيرة، وانعدام الوزن إلى التحول

الاليكتروني للبيانات، والمفاهيم مثل: العمل / الاصالة، والموضوع/ الاستقلال، يعاد تعريفها.

أمثلة: الصورة الرقمية - إحياء الأصوات.

ما هي الأشكال القصصية اللاخطية في العالم البصري والمرئي؟

إن اكتشاف (الشعرية البصرية) انتشر من الكمبيوتر:

(4)

الشعرية في نهاية القرن

كرستين بوكانان

يتأثر الفن، بدون وعي، بالبداية الثالثة للألف سنة الجديدة. إن الخوف، ارعب والخيال، عوالم العقل البعيدة عن الحقيقة، تقترب من الحقيقة والواقع من خلال تكنولوجيا الكمبيوتر. الحقيقة الواقعية، المغالاة في النص.. إلخ. المعلومات واسعة والنظام نادر. الفوضى سائدة، ستحدث عودة إلى الرومانسية بوجود تكنولوجيا الكمبيوتر، فإن الاتصال المباشر عبر حواس الجسم هو أقل وأقل. إن البصر يحل محل كافة حواسنا الأخرى.

إن تحليل رؤى الحقيقة من خلال التصوير الفوتوغرافي، الفحص الدقيق، إعادة معالجة الصورة ... إلخ... فعلاً يفقد الأصل. ما هو العمل الفني الأصيل بالنسبة لمستخدم الانترنيت؟ إن السفر بدون التحرك عبر الانترنيت هو سفر في عقولنا. أن الأسئلة عن نوعية هذه النسخ من اللوحات، الخ.... ربما الإبداع التكنولوجي للفن هو الجواب عنها.

إن الأصل لن يكون بعداً ثابتاً، ولكن أجزاء كمبيوترية صغيرة متحركة، فتحرك الضوء عبر الصمامات الثنائية للمرقاب... والصورة تسافر عبر الفراغ... والوقت... فن مبهم غير ثابت. ما الذي تم اكتشافه؟ الجمهور. ماذا بشأن الفن من أجل الفن؟ إلى أين يقود هذا الفن؟ إلى انحلال الاهداف المفيدة. إن العديد من الفنانين يحبون فكرتها وليس حقيقتها. كيف يدبر الفنانون معيشتهم بعد ذلك؟

الفن المختصر يبدو أنه فن الاختيار لمستخدمي الكمبيوترية. انظروا الى الوثائق التي ينتجونها. ماذا إذا كانت الصورة الفنية تستخدم لتجميل الوثائق؟ إلى أي مدى يمكن لقطعة فنية مولدة بالكمبيوتر أن تكون ملموسة وحقيقية؟

أنا لا زلت أجادل بشأن الشيء الفني الأصلي ثلاثي الأبعاد. إنه لن يروق لطبيعتي الحسية. أنا أريد شيئاً ملموساً وحقيقياً، وليس حقيقة غير ملموسة. وكلما أصبحنا متعلقين بتكنولوجيا الكمبيوتر أكثر وأكثر، أصبحنا بعيدين أكثر عن حواسنا. ما هو الشيء الوحيد الذي لا يستطيع الكمبيوتر تكريره؟ الإيماءة الإنسانية الفورية.

في روايته «الخلود» يناقش «ميلان كونديرا» الإيماءة الإنسانية والأصالة أو نقص الأصالة للايماءة الانسانية .هناك صعود الى الأعلى في العمل الفني المكرس للجسم البشري. انظروا إلى معرض جمعية النهضة قبل بضعة سنوات.ان التركيب والتصنيب ايضا يصبح الآن أكثر أهمية للفن لأنه يخبرنا ان نحاول وصل الأشياء المفككة تماما حيث نرى أشياء مفككة أكثر وأكثر في حياتنا اليومية .ان تنصيبات «اباكنوويتش» هي مثل جيد جدا للرومانسية الجديدة في الفن المعاصر.ان اعمالها الفنية تجمع بين الشعور بالفزع والشك كما تعكس الخوف الاجتماعي من المستقبل.

الفنانون الآخرون الذين سأخذهم بعين الاعتبار ربما سيشملون «عيسى جنزكن»(تنصيبات)،«ايفان اولبرايت»،«فرانسيس بيكون» معرض «ليلة العرض» المعالج بمجلة فلاش آرت،«جوزيف بويز» وصور ريتشارد بيلنجهام وغيرهم.

(5)

من التفكيك إلى التجاور

ريناتو بيريللي

في تاريخها الطويل، عرفت الثقافة الغربية ظواهر تفكيكية عديدة، بدءاً من الظاهرة الأهم التي كانت نتيجة منطقية لاختيار لغة صوتية

لفظيـة. هذا الاختيـار نتج عنه فصل حاد بين الكلمات والصورة، بين مملكة الأدب ومملكة الفنون التشكيلية والبصرية. لقد حاول الاثنان أن يصلا إلى كمالهما ولكن عبر ممرات لا تتبادل الاتصال. لذلك، فإن مجال الفنون البصرية أجيز ليصل إلى إثارة كاملة للواقع (الطبيعية، والخداعية). هذا الفصل، الموجود في العصر اليوناني - الروماني القديم، كان يجب أن يقوى بشكل كبير بثورة مطبعية (كوكبة جوتنبرج)، في الواقع، حتى تلك اللحظة، برغم انفصالهما، فإن مجالي (الكتابة والرسم) كانا مكرسين إلى نفس العملية المبنية على العمل اليدوي.

الكتابة نفسها كانت يدوية (لا آلية) ليتيح للكتّاب التعبير عن بعض القيم الجمالية والشخصية. ولكن الآلة كان عليها أن تعوض بشكل راديكالي إمكانية كهذه، منتقصة الصلة الوثيقة للمظاهر المحسوسة في كافة الظواهر المتعلقة بالكتابة. هذه ليست هي الحال لعصرنا الخاص (كوكبة الالكترونيات) التي، منذ اصولها - نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، المبنية على قوانين المغناطيسية - الكهربائية، معززة بشكل رئيس مفهوم «المجال» حاولت أن تستعيد وحدة القضيتين. دعونا نذكر بالخبرة الكبيرة لوليم بليك، الذي رفض أن يعطي كتبه للطباعة، وفضل أن ينقشها، الكلمات والصور. من تلك اللحظة فصاعداً، وضعت كل حركة طليعية برنامجها نوعاً من نفس النوع، عبر ظاهرة كالشعر البصري والملموس، والشعر التكافلي، الفن المفاهيمي والتشبيه. وهكذا فإن الثقافة الغربية تلغي بعض خصائصها التاريخية الخاصة وتزاول نوعاً من التجمع في المجرى الرئيس للثقافات الأخرى، العربية والصينية واليابانية التي في الحقيقة لم تعرف أبداً تلك الانفصالات المحلية التي بدأت منها هذه المقالة.

(6)

تعددية الجذور

انجليكا باومر

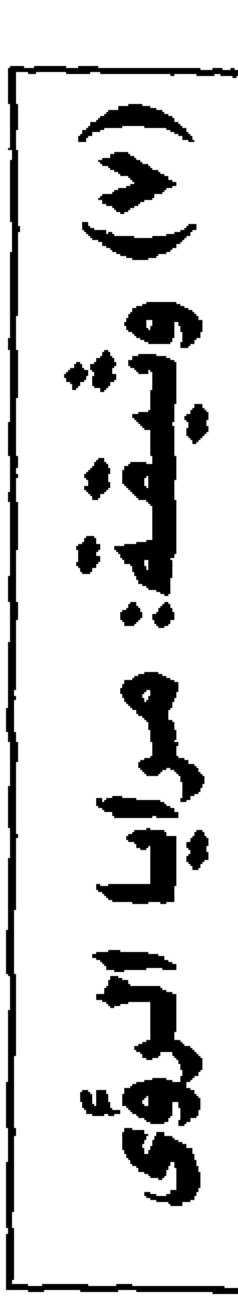
كانت حقاً ثورة عندما فقد الحب لمسته الاقليمية وأصبح عالمياً. لقد كان الأمل بأن نخلق الحداثة في كل صورها حرية جديدة وتخلصنا من التقاليد والطريقة الاكاديمية للفن. لم يعد الفنانون خداماً فقط للمجتمع. ولكنهم أظهروا طريقة جديدة للحياة يكون الفن مركزها. هناك فرق كبير بين الفنون في الماضي والفنون اليوم، فالفنون تصبح أكثر تعددية، وكل شيء ممكن، كافة الاختيارات مسموح بها، والمفردات المعقدة للفلسفة الجديدة لها فرصة كبيرة. لقد أصبحت نظاماً فكرياً كما لم تكن من قبل. هناك حلقات دراسية وندوات حول الجماليات الجديدة، وسائل الإعلام الجديدة، التفكير الجديد والوضع الاجتماعي للفنانين. في الواقع صارت الفنون تناقش بشكل عام وسياسي، ولكن وضعها في المجتمع يصعب تعريفه، والجمهور منقسم إلى أنصار ونقاد، ولكن يعملان بحماسة تبشيرية بين التقليديين والرواد.

في الوقت نفسه، بقدر ما يبدو المحتوى التفكيري يختفي المحتوى الروحي، أصبح المزيد من الفنانين يدركون أنهم فقدوا طريقهم الروحي وهم يتوقون إلى إيجاد مكانهم الخاص، هنا تبدأ «عودة أرض المولد».

وكما هو ضروري أن تخرج من الموطن المحافظ والضيق لإيجاد العالم الكبير الرائع بكل فرصه اللامحدودة وتحدياته الكبيرة، جاء الوقت لإيجاد «الطاقة الداخلية»، الأهداف الروحية والمحتوى. هذه «العودة الى الجذور» لا تعني العودة إلى طريقة حياة ضيقة ومحافظة. على العكس، التحدي هو في العودة إلى الجذور بالمعرفة العقلانية والخبرة، لقبول الماضي بكل تقاليده والتطلع قدماً لإيجاد مستقبل.

عندما لا يعود لدينا فن عالم واحد كما كان لدينا خلال الثلاثين سنة

الماضية، فإنه سوف يصبح العالم أكثر حيوية من جديد وسوف يكون لدينا حقول اختصاص اقليمية ووطنية، بتباينها وخلفياتها الفكرية، الروحية والدينية المختلفة. هذه هي الطريقة التي نجد فيها ليس فقط جذورنا بشكل أعلى من الخبرة ولكن فقط طاقة جيدة في الفنون، وعندها سوف نحفظ خاصيتنا الشعرية.



وثيقة
بينالي الشارقة الدولي الثالث للفنون
الشعرية البصرية

في الفترة ما بين الثاني والرابع من ابريل/نيسان ١٩٩٧م، انعقدت الندوة الموازية لبينالي الشارقة الدولي الثالث للفنون، في قاعة المؤتمرات مركز اكسبو الشارقة تحت عنوان «الشعرية البصرية» بمشاركة عدد من النقاد والباحثين والفنانين العرب والأجانب.

تناول المجتمعون الموضوع من جوانب مختلفة تشكيلية وأدبية وتاريخية وجمالية ومنها ما يتعلق بالإبداع العربي.

تميزت الندوة بجدية الأبحاث وعمق الحوار وصراحة النقاش بين المشاركين الذين أجمعوا على تثمين الجهود الكبيرة المبذولة في الإعداد للندوة وتنظيمها، وقدروا عالياً الدعم الواسع للبينالي من قبل حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة.

وخلصوا إلى أن البينالي بفضل وعي القائمين عليه ومثابرتهم

يطور نفسه باستمرار ويحقق أهدافه المرسومة والمنسجمة مع منطلقاته ومكانته البارزة ضمن التظاهرات العربية الكبرى.

وفي نهاية الندوة طرحت مقترحات وتوصيات تتعلق بواقع الفنون التشكيلية في الاقطار العربية، كما طرحت تصورات حول الآفاق المستقبلية لبينالي الشارقة، وقد تضمنت التوصيات التالية:

- ترجمة البحوث المقدمة أو ملخصات عنها إلى العربية والفرنسية والإنجليزية مع إغنائها بالأمثلة المصورة.

- السعي إلى التنسيق بين البيناليات العربية على الصعيد الفني والنظري والتنظيمي والإعلامي، بالإضافة إلى محاولة الاطلاع على التجارب العربية من قبل المختصين في البينالي.

- التشجيع على تحقيق التكامل بين الفنون المختلفة (موسيقى، مسرح، سينما، ورقص، إلخ) باعتبار اشتمال اللغة التشكيلية العالمية المعاصرة على بعد اندماجي يجعل الفن التشكيلي يتخطى دائرة التعبير البصري البحت، وذلك بدعوة ممثلين لتلك الفنون للمشاركة في البينالي وتقديم عروض تلتقي والتعبير التشكيلي.

- العمل على إشراك أفلام وثائقية وتجريبية حول الفنون التشكيلية في فاعليات البينالي بهدف إيجاد حوار بين مختلف الثقافات وتعميق رؤية المشاركين من فنانين ونقاد وغيرهم، بما تتيحه تلك الأفلام من فرص التفاعل والتعارف.

- توثيق الأعمال المعروضة في شفافات وصور توفر كأداة عمل للمشاركين في البينالي من نقاد وباحثين وصحفيين.

- الاهتمام بالأبحاث المتعلقة بالفنون التشكيلية وتوثيقها وفق وسائل المعلوماتية الحديثة.

- التعريف خلال البينالي بما يصدر من أبحاث ودراسات تتعلق بالفنون التشكيلية في الأقطار العربية وذلك بعرضها على الجمهور.

- العمل على وضع كتاب شامل عن الفن العربي المعاصر كتجربة

رائدة قبل نهاية هذا القرن باحتضان من إمارة الشارقة.

ـ اصدار مجلة عن التشكيل في الوطن العربي تهتم بمختلف نواحي التوثيق والبحث، والتعريف بالتجارب والاتجاهات التشكيلية المعاصرة، على أن يتولى إصدارها بينالي الشارقة الدولي للفنون.

هامش

تشكلت لجنة صياغة الوثيقة الختامية من: فاتن صفي الدين (المغرب)، أسعد عرابي (لبنان)، علي اللواتي (تونس)، صلاح الدين محمد (سوريا)، فيصل سلطان (لبنان) ومحمود أمهز (لبنان).

٨- المساهمون في الكتاب

(حسب ترتيب الأبحاث)

أ. **نوري الراوي**: فنان عراقي له تجربة طويلة مع الفن استلهم فيها البيئة العراقية ثم جردها إلى مناخات وأجواء روحية شاعرية. مقالته شهادة خاصة قدمها في الشارقة.

أ. د. **صلاح صالح**: باحث جمالي تشكيلي سوري له اسهاماته النقدية الموسوعية في مجالي تاريخ الفن واتجاهاته عبر إصدارات نوعية.

أ. **مها سلطان**: ناقدة وصحافية وشاعرة لبنانية تتابع التشكيل العربي بعين شاعرة وبصيرة جمالية.

أ. د. **محمود أمهز**: أكاديمي ومؤرخ وباحث في الفنون البصرية وجامعي لبناني، له مؤلفات متميزة في تاريخ مدارس الفن.

أ. د. **عبدالكريم السيد**: رسام وناقد فلسطيني له إصدارات عن الفن التشكيلي العربي وعن الفن في الإمارات حيث يعيش.

أ. د. **عبدالرحمن السليمان**: رسام وناقد وصحافي سعودي له اسهاماته النقدية ومتابعاته للفنون المحلية والعربية.

أ. د. أسعد عرابي: جامعي وناقد وباحث مقيم في فرنسا، له اسهاماته النقدية الصحافية وله إصداراته النقدية إلى جانب رسومه المميزة.

أ. د. شربل داغر: جامعي لبناني وباحث في جماليات الفن العربي، له اسهاماته النقدية وإصداراته المميزة.

أ. د. محمد بن حمودة: جامعي وباحث في الفلسفة والجماليات من تونس.

أ. د. فيصل سلطان: جامعي وباحث وناقد وصحافي لبناني، له اسهاماته في الرسم والنقد الصحافي.

أ. د. فاتن صفي الدين: ناقدة وباحثة في الفنون والجماليات الفنية والسينمائية عبر اسهاماتها العديدة في المغرب.

بروفسير أحمد الطيب زين العابدين: أكاديمي وجامعي وناقد من السودان كانت الورقة المقدمة في هذا الكتاب من آخر أعماله البحثية حيث انتقل بعدها إلى الرفيق الأعلى.

أ. علي اللواتي: ناقد وشاعر وباحث في الفنون اسهم بقسط وافر في جماليات الفن في بلده تونس وفي المنطقتين العربية والافريقية.

أ. مي مظفر: باحثة وناقدة عراقية لها تجربة قصصية وشعرية.

أ. د. أحمد معلا: أكاديمي وجامعي ورسام سوري له تجربة مميزة في جماليات الفن والسينوغرافيا.

أ. د. عمر عبدالعزيز: باحث وناقد وصحافي من اليمن له اسهاماته النقدية وإصداراته في مجال الفن.

أ. د. مصطفى الرزاز: أكاديمي وباحث ورسام من مصر له تجربة مميزة واسهام وافر في مسيرة الفن العربي.

أ. فابيو تيدسكي: باحث في جماليات فنون ما بعد الحداثة وصحافي وفنان تجريبي له تجربته عبر إصداراته الصحفية في بلده إيطاليا وفي بلدان أخرى مثل أمريكا.

أ. د. كاتي ديبويل: أكاديمية جامعية وباحثة بريطانية انشغلت بالأعمال النسوية مؤخراً.

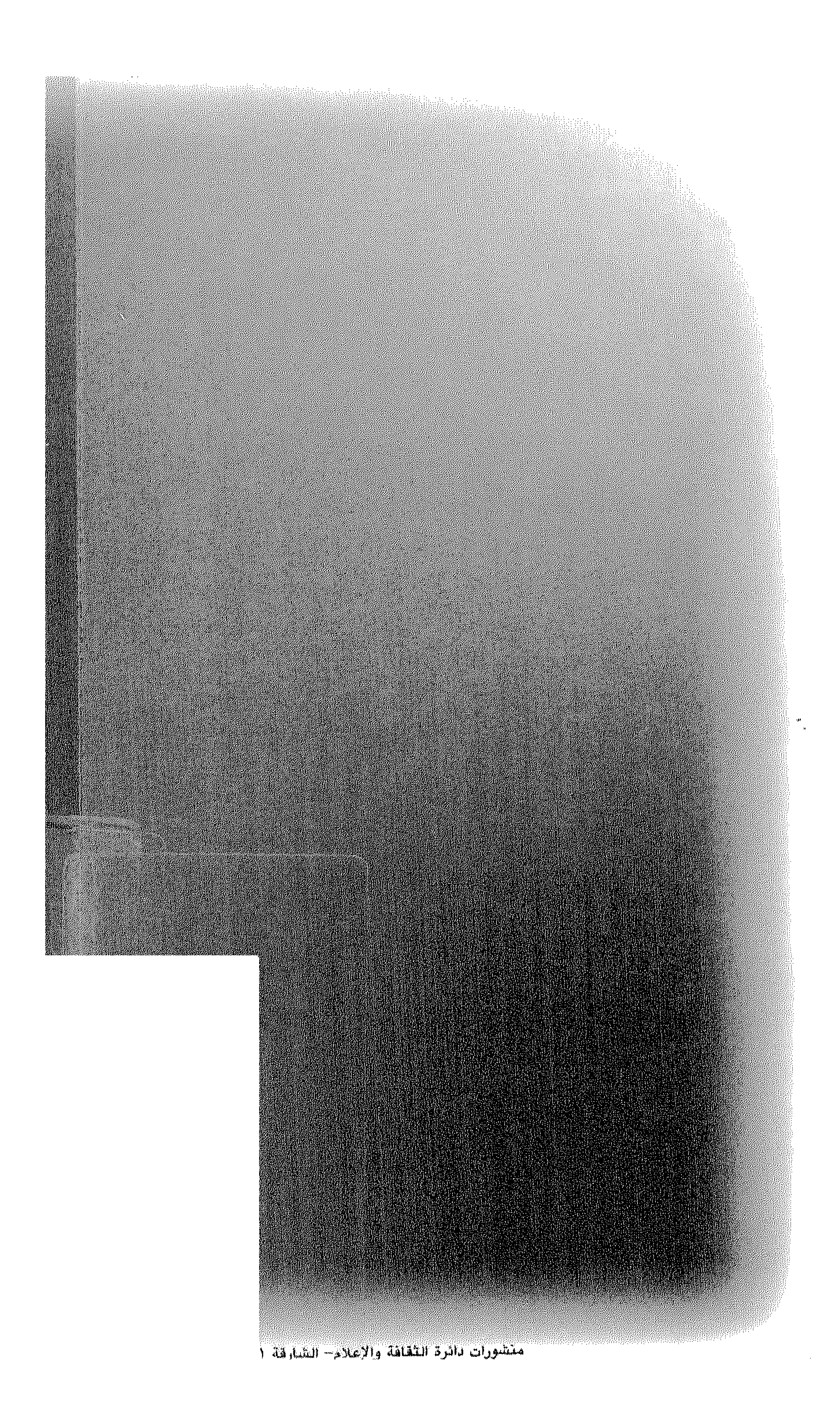
أ. د. جينوت سايمن: أكاديمي وناقد وجامعي ألماني له تجربته المميزة في الفن والثقافة الجديدة والمعلوماتية.

أ. د. كرستين بوكانان: جامعية وأكاديمية وباحثة في الاتصالات البصرية ورسامة ومهتمة بفنون العمارة والديكور والجرافيك.

أ. د. ريناتو بيريللي: أكاديمي وجامعي إيطالي مهتم بالجماليات والنقد له اسهاماته الصحافية في إيطاليا وله خبراته المعرضية الأوروبية.

أ. د. انجليكا باومر: أكاديمية وجامعية نمساوية مهتمة بمستقبليات الفنون، لها العديد من الأبحاث والدراسات.

أ. د. يوسف عيدابي: أكاديمي جامعي سوداني ناقد وشاعر ومسرحي له اسهاماته الصحافية والبحثية في مجالات الثقافة والآداب والفنون.



منشورات دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة ١